

دورية دولية محكمة

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية



العدد 04: جانفي 2019



ISSN: 2625-8943



مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

المركز الديمقراطي العربي

**Journal of
cultural linguistic and artistic studies**
International scientific periodical journal



Germany: Berlin 10315
Gensinger- Str: 112
<http://democraticac.de>

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

مجلة علمية دولية محكمة، ربع سنوية. تصدر من ألمانيا-برلين عن "المركز الديمقراطي العربي" تعنى بنشر الدراسات والبحوث في ميدان العلوم الثقافية واللغوية والفنية بعدة لغات

ISSN : 2625-8943

Journal of cultural linguistic and artistic studies

Is an international scientific periodical journal issued by the democratic arabic center –germany- berlin

The journal is concerned with research studies and research papers in the fields of science cultural and science linguistic and science artistic

ISSN : 2625-8943

الناشر:

المركز الديمقراطي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية

برلين-ألمانيا

Germany:

Berlin 10315 GensingerStr: 112 Tel: 0049-Code Germany

030- 54884375

030- 91499898

030- 86450098

mobiltelefon : 00491742783717

E-mail : culture@democraticac.de

الهيئة المشرفة على المجلة

رئيس المركز الديمقراطي العربي

د. عمار شرعان

رئيس التحرير:

د. فاطمة الزهراء نسيطة

دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية-جامعة خميس مليانة، الجزائر

رئيس التحرير التنفيذي:

د. سالم بن لباد

دكتور بقسم اللغة والأدب العربي-جامعة البويرة، الجزائر

مساعد رئيس التحرير:

د. فايزة حريزي

دكتورة بقسم الأدب العربي-جامعة بومرداس، الجزائر

د. محمود فتوح

دكتور بقسم الأدب العربي-جامعة الشلف، الجزائر

مستشار التحرير:

◆ أ.د. أيمن محمد ميدان: دكتور بكلية دار العلوم-جامعة القاهرة، مصر

◆ أ.د. الغالي بن لباد: دكتور بقسم العلوم الاجتماعية-جامعة تلمسان، الجزائر

◆ د. محمد فتحي عبد الفتاح الأعصر: جامعة الطائف، السعودية

◆ د. ليلي مهدان: دكتورة بقسم الأدب العربي-جامعة خميس مليانة، الجزائر

◆ د. أمال مقدم: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية-جامعة خميس مليانة، الجزائر

لجنة التحرير:

- ◆ د. نوال بناي: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية - جامعة خميس مليانة، الجزائر -
- ◆ د. فوزية مصباح: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية - جامعة خميس مليانة، الجزائر -
- ◆ د. أم الخير سحنون: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية - جامعة خميس مليانة، الجزائر -
- ◆ د. صادق حطابي: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية - جامعة خميس مليانة، الجزائر -
- ◆ د. يوسف بوزار: دكتور بقسم العلوم الاجتماعية - جامعة خميس مليانة، الجزائر -
- ◆ د. فاطمة زعيتر: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية - جامعة خميس مليانة، الجزائر -
- ◆ د. فاطمة الزهراء النباتي: دكتورة بقسم اللغة العربية - المركز الجامعي مغنية، الجزائر -
- ◆ هيري فاطمة الزهراء: أستاذة بجامعة تلمسان، الجزائر

رئيس اللجنة العلمية:

عمار ساسي: أستاذ التعليم العالي كلية الآداب جامعة البليدة 02، الجزائر

اللجنة العلمية والإستشارية:

- ◆ حاجي دوران: أستاذ التعليم العالي بجامعة أيدين إسطنبول، تركيا
- ◆ أيمن محمد ميدان: أستاذ التعليم العالي بكلية دار العلوم جامعة القاهرة، مصر
- ◆ عبد الكريم سعيد المدهون: أستاذ التعليم العالي بجامعة فلسطين، فلسطين
- ◆ الغالي بن لباد: أستاذ التعليم العالي كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة تلمسان، الجزائر
- ◆ محمد سعدي: أستاذ التعليم العالي كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة تلمسان، الجزائر
- ◆ حسام العفوري: أستاذ التعليم العالي بالجامعة العربية المفتوحة، الأردن
- ◆ عمار ساسي: أستاذ التعليم العالي كلية الآداب جامعة البليدة 02، الجزائر
- ◆ علي جبار الشمري: أستاذ التعليم العالي بكلية الاعلام بغداد، العراق
- ◆ أشرف محمد زيدان: أستاذ التعليم العالي في الدراسات الإسلامية والتنمية بجامعة ملايا، ماليزيا
- ◆ حافظ المغربي: أستاذ التعليم العالي بكلية دار العلوم جامعة المنيا، مصر
- ◆ ذهبية أوموسي: أستاذ التعليم العالي كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة البليدة 02، الجزائر
- ◆ خالد كاظم حميدي: أستاذ التعليم العالي كلية الآداب جامعة النجف، العراق
- ◆ عبد الفتاح محمود إدريس: أستاذ التعليم العالي بجامعة الأزهر بالقاهرة، مصر
- ◆ جمال مجناح: أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب واللغات جامعة المسيلة، الجزائر

- ◆ فاطمة الزهراء نسيصة: دكتورة بكلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة خميس مليانة، الجزائر
- ◆ زين العابدين سليمان: دكتور بمركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث مكناس، المغرب
- ◆ جلال حسن حسن عبد الله: دكتور بكلية الاقتصاد، حقوق المنصورة، مصر
- ◆ عبد المطلب إيشيدان: دكتور بجامعة أنقرة يلدرم بايزيد، تركيا
- ◆ ليلي مهدان: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة خميس مليانة، الجزائر
- ◆ محمود فتوح: دكتور بكلية الآداب والفنون جامعة الشلف، الجزائر
- ◆ محمد أحمد محمد حسن مخلوف: دكتور بكلية اللغة العربية بأسسوط جامعة الأزهر، مصر
- ◆ سالم بن لباد: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- ◆ سمية قندوزي: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة الجزائر 02، الجزائر
- ◆ فاطمة الزهراء ضياف: دكتورة بكلية الحقوق والآداب جامعة بومرداس، الجزائر
- ◆ مريم بابو: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة سعيدة، الجزائر
- ◆ طه حميد حريش الفهداوي: دكتور بكلية الإمام الأعظم جامعة بغداد، العراق
- ◆ خالد بن غازي الدلبحي: دكتور بكلية التربية جامعة شقراء، السعودية
- ◆ فايزة حريزي: دكتورة بكلية الحقوق والآداب جامعة بومرداس، الجزائر
- ◆ المختار علة: دكتور بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجلفة، الجزائر
- ◆ سام وليام: دكتور بكلية الآداب جامعة حلب، سوريا
- ◆ محمد مكّي: دكتور بكلية الآداب واللغات، جامعة المدية، الجزائر
- ◆ محمد فتحي عبد الفتاح الأعصر: جامعة الطائف، السعودية
- ◆ مولوجي قروجي صورية: دكتورة بمركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر
- ◆ محمود خليف خضير عبيد الحياتي: دكتور بكلية التربية جامعة الموصل، العراق
- ◆ أرزقي شمون: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة بجاية، الجزائر
- ◆ عبد القادر لباشي: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- ◆ جميلة ملوكي: دكتورة بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة تيارت، الجزائر
- ◆ محمد الصديق بغورة: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة المسيلة، الجزائر
- ◆ زينب قندوز غريال: دكتور بالمعهد العالي للفنون والحرف، جامعة القيروان، تونس
- ◆ نعيمة بن عليّة: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- ◆ نصيرة شيادي: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة تلمسان، الجزائر

- ◆ رشيدة بودالية: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- ◆ بوخدوني صبيحة: دكتورة بكلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة البليدة 02، الجزائر
- ◆ أحمد حسن إسماعيل الحسن: دكتور بقسم اللغة العربية الجامعة الهاشمية، الأردن
- ◆ عبد العالي السراج: دكتور بمركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث في اللغة والآداب والفنون مكناس، المغرب
- ◆ كريمة الرفاعي بوعثمان: دكتورة بالمعهد العالي للفنون والحرف جامعة القيروان، تونس
- ◆ يوسف بوزار: دكتور بقسم العلوم الاجتماعية جامعة خميس مليانة، الجزائر
- ◆ عيشاوي وهيبة: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية جامعة البليدة 02، الجزائر
- ◆ معجاني باديس: دكتور بكلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة باتنة، الجزائر
- ◆ كمال علوات: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- ◆ الطاهر غراز: دكتور بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة جيجل، الجزائر
- ◆ طلال بن أحمد بن شداد الثقفي: دكتور بالكلية الجامعية بترية، جامعة الطائف، السعودية
- ◆ نذير بوحنيكة: دكتور بكلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة الطارف، الجزائر

التعريف بالمجلة:

مجلة "الدراسات الثقافية واللغوية والفنية" دورية علمية دولية محكمة، تصدر عن ألمانيا، برلين عن المركز العربي الديمقراطي وتعنى بنشر الدراسات والبحوث في التخصصات التالية:

1. الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية
 2. اللغات والترجمة والآداب والعلوم الإسلامية
 4. العلوم الفنية وعلوم الآثار
- وكل الدراسات التي لها علاقة بالتخصصات السابقة.
- تعنى المجلة بالبحوث والدراسات الأكاديمية الرصينة التي يكون موضوعها متعلقا بجميع مجالات علوم اللغة والترجمة والعلوم الإسلامية والآداب، والعلوم الاجتماعية والإنسانية، وكذا العلوم الفنية وعلوم الآثار، للوصول إلى الحقيقة العلمية والفكرية المرجوة من البحث العلمي، والسعي وراء تشجيع الباحثين للقيام بأبحاث علمية رصينة.

مقاييس وشروط النشر:

- تخص البحوث المرسلة إلى المجلة إلى مجموعة من الشروط تتمثل فيما يلي:
1. يجب أن تتوفر في البحوث المقترحة الأصالة العلمية الجادة وتنسم بالعمق.

2. على صاحب البحث كتابة اسمه وعنوانه الالكتروني والجامعة والبلد الذي ينتمي اليه أسفل عنوان البحث، مع إرفاق سيرة ذاتية وتكون في صفحة خاصة ضمن البحث.
3. ترتب المراجع والهوامش في نهاية المقال حسب الطرق المنهجية المتعارف عليها ووفقا للتسلسل العلمي المنهجي وتكون بطريقة يدوية وليس آلية.
4. ترفق المقالات بملخص لا يتجاوز 10 أسطر باللغة العربية ويترجم الملخص الى اللغة الانجليزية أو العكس مع التطرق الى الكلمات المفتاحية.
5. حجم البحث لا يقل عن 10 صفحات ولا يزيد عن 15 صفحة.
6. تكتب المقالات بحجم 16 بصيغة Traditional Arabic بالنسبة للمتن وبحجم 12 بصيغة Times New Roman بالنسبة للهوامش، أما بالنسبة للغات الأجنبية الأخرى يكون بحجم 12 بصيغة Times New Roman بالنسبة للمتن و10 بالنسبة للهوامش وبنفس الصيغة.
7. إرفاق البحث بملخص باللغتين العربية والانجليزية.
8. على البحوث المقترحة أن تراعي القواعد المنهجية والعلمية المتعارف عليها.
9. ترسل المقالات المقترحة لهيئة أمانة التحرير لترتيبها وتصنيفها، كما تعرض المقالات على اللجنة العلمية لتحكيمها.
10. يجب ألا يكون المقال قد سبق نشره أو قدم الى مجلة أخرى.
11. ترسل المقالات الى البريد الالكتروني للمجلة.
12. تمتلك المجلة حقوق نشر المقالات المقبولة ولا يجوز نشرها لدى جهات أخرى الا بعد الحصول على ترخيص رسمي منها.
13. لا تنشر المقالات التي لا تتوفر على مقاييس البحث العلمي أو مقاييس المجلة المذكورة.
14. تحتفظ المجلة بحق نشر المقالات المقبولة وفق أولوياتها وبرنامجهما الخاص.
15. البحوث التي تتطلب تصحيح أو تعديل مقترحا من قبل لجنة القراءة تعاد الى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
16. ألا تكون البحوث المرسله مستلة من مطبوعة، او جزء من أطروحة.
17. أن تتضمن البحوث المرسله على قائمة المراجع تدرج في الأخير.
18. تخضع كل البحوث المقترحة للتحكيم العلمي المزدوج من طرف لجنة القراءة وبسرية تامة، بحيث:
 - يحق للمجلة اجراء بعض التعديلات الشكلية الضرورية على البحوث المقدمة للنشر دون المساس بمضمونها.
 - يقوم الباحث بتصحيح الأخطاء التي يقدمها له المحكمين في حال وجودها وإعادة ارسالها للمجلة.
 - لغات المقالات: العربية، والأمازيغية، الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، الإسبانية، الإيطالية، والروسية.
19. المراجع والهوامش تكتب بالطريقة التالية:

-إسم ولقب الكاتب، عنوان الكتاب، الطبعة، دار النشر، بلد النشر، سنة النشر، الصفحة.

مهام إدارية:

- يرسل الباحث تعهد يبين فيه عدم نشر المقال في أي جهة أخرى، أو أخذ من مؤلف نشره سابقا.

- ترسل إدارة المجلة للباحث اشعار باستلام المقال.

- البحوث المرسلة للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

- تسلم إدارة المجلة للباحث الذي قبل مقاله وعد بالنشر بعد القرار الإيجابي من طرف المحكمين.

- تمنح مجلة لصاحب المقال نسخة إلكترونية من عدد المجلة الذي يتضمن مقاله.

- ترسل البحوث المقدمة للنشر عبر:

البريد الإلكتروني: culture@democraticac.de

ملاحظة: جميع الآراء الموجودة في المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها، كما لا تتحمل المجلة مسؤولية الاخلال

بقواعد الملكية الفكرية.

افتتاحية العدد

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على من خُصَّ بأكمل الفصاحة وأعطى جوامع الكلم وغاياته، وعلى آله وأصحابه الخائزين قصب السبق في البلاغة بميدان البراعة، الهادين إلى طريق الحق بأوجز العبارة، وبعد:

بفضل الله وبسواعي اللجان القائمة على مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية الصادرة عن المركز الديمقراطي العربي، يطل علينا العدد الرابع بحملة ثرية من البحوث المتنوعة المجالات، والمختلفة الاجتهادات بين التراث العربي والدراسات الحديثة من مختلف البلدان العربية، لأن هذه المجلة المحكمة الدولية تقوم بالجهد المميز حتى ترضي القاريء العربي وتحاول أن تنهض بالجانب الأكاديمي بفضل الاسهامات العلمية المختلفة التي تقدم إلى صرحها العلمي.

وقد جاء هذا العدد حافلا بالعديد من الأبحاث العلمية في مختلف التخصصات منها ما يرتبط بالمعجمية وأخرى بالدراسات اللغوية الحديثة والحجاج في التراث البلاغي القديم والحديث، وترجمة الشعر والشعر الصوفي في الحلقات المسموعة، والثورة في الشعر الشعبي، والفنون النثرية من المسرح والقصة، والفنون الجميلة من (أفلام الكرتون) وأفلام السينما الجزائرية والدراما والموسيقى، واللغة العربية والتقنيات الحديثة، والتعليمية وغيرها، وكان حظ العلوم الشرعية موجودا في هذا العدد في موضوع: الخلافة وشروطها في الاسلام، وكذلك وجود نصيب العلوم الاقتصادية في موضوع: مدى تأثير المساعدات الخارجية على التنمية الاقتصادية في فلسطين.

وإن هذا التنوع في المواضيع والتعدد في التخصصات من الثقافية واللغوية والفنية يثبت مدى اهتمام المجلة واستوفائها لمجالات بحثها في قضايا اللغة العربية وشؤونها، بغية شد بيدها من أجل إعلاء من مكانتها والرفع من قيمتها بين اللغات العالمية، وكلنا إيمان وعزيمة أن النصر حليف أهل العلم والمعرفة، وما هذا الاجتهاد والنجاح إلا دليل على التعاون والتآزر بين الأعضاء القائمين على هذا الصرح العلمي.

وبهذا الجهد المميز أتقدم بالشكر الجزيل إلى هيئة التحرير والهيئة العلمية والاستشارية والفريق العلمي المشارك في هذا العدد على تفانيهم واثرائهم للعدد الرابع، وبخاصة رئيسة التحرير الدكتورة فاطمة الزهراء نسيبة التي اجتهدت وثابرت ولا تزال قائمة على اخراج هذه المجلة في حلة أرقى وأجمل علميا وأكاديميا، وتطلع للتميز في الأعداد القادمة بالحضور الأكاديمي والتواصل العلمي حتى تحتل المجلة الريادة والمصاف العالمية وتكون منبرا للقراء ورافدا علميا للباحثين في مختلف المجالات المعرفية المتنوعة. والله ولي التوفيق.

الدكتور: محمود فتوح

مساعد رئيس التحرير

فهرس العدد

العنوان	رقم الصفحة
فهرس	09
الأبعاد الإبداعية في منهج الشيخ محمد البشير الإبراهيمي	11
د. فتوح محمود (جامعة الشلف / الجزائر)	
د. سي أحمد محمود (جامعة الشلف / الجزائر)	
الثورة في الشعر الشعبي الجزائري	27
د. نصيرة ريلي (جامعة بجاية / الجزائر)	
الحجاج ومصطلحاته في التفكير البلاغي لدى عبد القاهر الجرجاني	39
د. عزوز ميلود (جامعة تيارت / الجزائر)	
د. بوشريحة براهيم (جامعة تيارت / الجزائر)	
ت الخلافة شروطها وضوابطها في الإسلام	54
د. حفيظ سليمان (تخصص الفكر الإسلامي ومقارنة الأديان / المغرب)	
تلقي احتفالية الشايب عاشوراء ودلالاتها الدرامية مقارنة باحتفالية آيوا بتلمسان واحتفالية إمعشار بالمغرب	70
الباحث عبد الحق زعزع (جامعة مستغانم، الجزائر)	
الصورة السينمائية بين التكنولوجيا والرقمية - أفلام الكرتون أنموذجا -	82
فريحة بلعربي (جامعة مستغانم / الجزائر)	
القراءة السيميائية والتفكيكية لدى عبد الملك مرتاض	94
من خلال دراسته " أين ليلاي "	
لطروش نانية (جامعة مستغانم / الجزائر)	
القصة الجزائرية من الإنبات إلى النضج، قراءة في قصة السعفة الخضراء لأبي القاسم سعد الله	110
د. إسماعيل زغودة (جامعة الشلف / الجزائر)	
معايير القيم في السينما الجزائرية فيلم "حراقة" لمرزاق علواش " أنموذجا.	121
د. كريمة منصور (جامعة مستغانم / الجزائر)	
اللغة العربية والتقنيات الحديثة	131
بين الدراسة والتدريس، الذخير اللغوية انموذجا.	
أ/ عبد الناصر بن بناجي (المركز الجامعي تيبازة / الجزائر)	
المسرح في الجزائر ودوره في خدمة القضية الجزائرية 1954-1962	141
د. الأحمر قادة (جامعة سيدي بلعباس / الجزائر).	
"المعجم الكبير" بين المعاجم العربية: دراسة في المحتوى	152
دكتور. محمّد رزق شعير (جامعة هيت، تركيا)	
أ. أولجاس شيخ أحمدوف (الجامعة المصرية القازاقية للثقافة الإسلامية، قازاقستان)	

174	بلاغة العوامل اللغوية مقاربة حجاجية لعوامل الإثبات في خطبة طارق بن زياد كمال الزماني (جامعة القاضي عياض مراكش / المغرب)
191	تحديات ترجمة الشعر بين النظرية والتطبيق دوبالة عائشة (جامعة وهران 1 أحمد بن بلة / الجزائر)
204	دور كتب التربية الإسلامية لمرحلة الإعدادية في العراق في ترسيخ قيم الوسطية والاعتدال في نفوس الطلبة من وجهة نظر المدرسين م.م. سعدون عبد الله نجم (تدريسي في مديرية تربية الأنبار)
228	البناء الدرامي والموسيقي في شعر أبي فراس الحمداني " دراسة أسلوبية صوتية الدكتور: فاروق عبد الحميد دراوشة (جامعة العلوم والتكنولوجيا / المملكة الأردنية الهاشمية)
246	شعر حلقات الحضرة في منطقة أولاد نهار بتلمسان "اجتماع، استماع، انتفاع" موضوعاته وخصائصه الفنية والإيقاعية د.قويدر قيداري (جامعة معسكر، الجزائر)
264	المسرح عند جمعية العلماء المسلمين الجزائريين مقاربة تاريخية لتوظيف التراث التاريخي مسرحياً. د. دين الهناني أحمد (جامعة سيدي بلعباس - الجزائر)
276	مدى تأثير المساعدات الخارجية على التنمية الاقتصادية في فلسطين خلال الفترة من عام 1995م إلى عام 2010م الدكتور. سالم سليمان درويش (جامعة فلسطين - غزة)

د. فتوح محمود (جامعة الشلف / الجزائر)

د. سي أحمد محمود (جامعة الشلف / الجزائر)

ملخص:

لقد كسبت الجزائر رمزا من رموز النهضة الفكرية والأدبية والثقافية، ومنَّ الله لها قطبا من أقطاب الحركة الإصلاحية، فهو العالم الفذ محمد البشير الإبراهيمي الذي يُعد بحق بحر خضم ليس له ساحل، ونجم ساطع في دجى الجزائر، والذي أفنى جل حياته لخدمة الدين والدفاع عن هوية الأمة ولغتها وعن شعبه ووطنه بأسلوب أدبي رفيع، من هنا جاءت هذه الدراسة لتسجل العمل الإبداعي في كتاباته وتوضح منهجه البديع في التأليف من رؤى متعددة، بغية تحديد البنى الداخلية للنص عنده، والتركيز على أبرز السمات الفنية والبلاغية والنقدية التي تميز بها الكاتب والأديب عن غيره من كُتاب عصره.

الكلمات المفتاحية: الأبعاد، الإبداع، الإبراهيمي، النقد، البلاغة.

Abstract:

Algeria gained one of the symbols of literary, intellectual and cultural Renaissance seen as a pole of the reform movement. He is the most distinguished scholar Mohamed Al Bachir Ibrahimi ,as a large sea as it is a coast and a rising star in Algeria by the light of knowledge ,who devoted most of his life to the service of religion and to defend the nation's identity, language and people of his homeland by his high literary style.Hence this study stands at a creative work and explains his approach in synthesis of myriad perspectives to determine the internal structure in Ibrahimi's text and a focus on the most prominent orbital links, technical dimensions and language issues that distinguished him from the other writers of the time .

Keywords: Dimensions , Creativity , Ibrahimi ,criticism , rhetoric.**مقدمة:**

يعدّ الشيخ الإبراهيمي (1889_1965م) (عليه سحائب الرحمة وطيب الله ثراه) مفخرة من مفاخر الجزائر والعالم العربي والإسلامي بكافة، ورجل من رجال حركة الإصلاح والنهضة بخاصة، فهو بحق من الرجال العظماء الذين شغلوا الناس على اختلاف مناهجهم وتنوع ثقافتهم، بحيث ملأ نفوسهم بمشاعر ما تزال حية في ضمائرهم وذواتهم، فلم يكن كبقية العظماء، "بل كان أمة، كان جيلا، كان عصرا، كان من أولئك الأفاضل القلائل، الذين أملوا إرادتهم على الحياة، فأخضعوا الأيام لمشيئتهم فكيفوها كما أرادوا، فأخرجوا بلادهم من مصير شاءه لها الظالمون، إلى مصير رسموه لها بأنفسهم"⁽¹⁾، وقد صدق أبو نواس حينما قال⁽²⁾:

وليس على الله بمستكر أن يجمع العالم في واحد

فالإبراهيمي رجل ألمعي ملّم باللغة، نهل من ينبوع ثر لا ينضب معينه، وصورة من صور الإبداع الأدبي، وقامة من قامات البيان العربي قلّ مثيلها في الخطاب العربي المرسل، وقد قال فيه الشيخ محمد الغزالي رحمه الله: "كان لكلماته دوي بعيد المدى، وكان تمكنه من الأدب العربي بارزا في أسلوب الأداء وطريقة الإلقاء، والحق أن الرجل رُزق بيانا ساحرا، وتأنقا في العبارة يذكرنا بأدباء العربية في أزهى عصورها"⁽³⁾، فإذا خاطب الناس أو كتب شيئا "ألهب النفوس حماسة وجعل القلوب تشرب إليه للاستمتاع بفصاحة لسانه وحر بيانه، يدخل المجلس كزهرة ذابلة فإذا هو بعد الأخذ بناصية الكلام أشبه شيء بكوكب دري، ومن عجب أمره أيضا أنه كان على تبخره في العلم لا يريد أن يؤلف كتابا ينسب إليه، سألته -تلميذه جميل صليبا- عن سبب ذلك، فقال: أملت على تلاميذي كتب كثيرة فبعضها نشر بأسمائهم وبعضها لم ينشر، وإذا كنت قد سمحت لتلاميذي ينشر بعض كتبي المغفلة فمرد ذلك إلى رغبتني في نشر العلم، إن المؤلفين الذين يحرصون على نشر الكتب بأسمائهم لا يجنون من وراء ذلك إلا العجب والغرور"⁽⁴⁾.

وإن أعظم ما يمكن للقارئ أن يقدمه لهذا الرجل الفذ والعالم الأملعي الجليل إلا أن يعين النظر في خطاباته التي برّ بها أصحاب الكعب العالي برؤية اعتزاز وافتخار وإعجاب بالعالم الخبير، وأن يسجل مزاياه اللغوية والأدبية والثقافية.

وبهذا المنهج الفريد الذي تفرد به الشيخ بلغته وأسلوبه المميز ندخل الموضوع لنعمد إلى السمات الإبداعية التي تميز بها منهجه الثري، والتي تجعل من الرجل حديث العصر ومثال يقتدى به.

أولا: البعد اللغوي: لقد كان الشيخ الإبراهيمي أديبا متمرنا، ومصقاعا متمكنا في اللغة، عارفا بخبايا العربية وبخصائصها المتميزة وبطبيعتها التي تقوم عليها، خبيرا بأسرارها، ضالعا في أساليبها، فإذا تحدث عنها خلته أبا على القالي في إطلاعه واستحضاره وفهمه وأمانته⁽⁵⁾، رغم اتساعها وكثرة معانيها ومواضيعها، فإنه بما يهر العقول وتحار فيه الأذهان بتوظيفه اللغة الراقية المكتوبة أو الالغالية، وهذا ما أدى به إلى الإدلاء برأيه الصائب عن قدرتها على النماء والتوسع في المعاني، وفي ذلك يقول: "هذا شأن اللغة، كلما عجزت عباراتها الوضعية عن تأدية معنى عظيم وضائق عن تحديده، أطلقت عليه كلمة ترددها الألسنة ويتعارفها الناس، وتشير ولا تحدد، وتركت للعقول التوسع في تصور الحقيقة وإبعاد النجعة في طلبها، أما الاسم الذي جعل عنوانا على الحقيقة، فلم يعد أن كان منبهة كما جعلته اللغة، وهذا شأنها في الكلمات ذات المدلول الواسع، مثل: الخير والحق والجمال"⁽⁶⁾. وبهذه الرؤية يمكن لنا أن نسجل أهم مزاياه اللغوية:

1_ الرمز: معلوم أن اللغة هي نتاج المجتمع، و بما يعبر كل قوم عن أغراضهم، غير أن هناك نوعين من الخطاب لإيصال المعنى: جلي ومشفر، وهذا الأخير لا نجده إلا عند اللغوي المحنك الذي يملك ناصية اللغة القوية، لأن الرمز يقوم على علاقات خاصة ليست حسية مباشرة، فالعلاقة فيه "علاقة ذاتية تتجلى فيها الصلة بين الذات والأشياء، وليست بين بعض الأشياء وبعضها الآخر"⁽⁷⁾، وبهذا الأسلوب، فإن توظيف الرمز والإيجاء يؤدي بصاحبه -في بعض الأحيان- إلى نتيجة مؤداها عوامل كثيرة، من بينها: ضيق اللغة المتواضع عليها على استيعاب مشاعره المتدفقة والمتشابكة والمتداخلة واحتواء وإخراج ما سكن في منطقة اللاشعور، وذلك الجانب النفسي العميق الذي تترسب فيه تلكم الإدراكات الصغيرة على مرور الزمن والتي تمثل حقيقة شخصية الإنسان⁽⁸⁾.

وإن توظيف الإبراهيمي للرمز ولغة القناع في أسلوبه، ما هو "إلاّ وجه مقنّع من وجوه التعبير بالصورة"⁽⁹⁾، لأنّ ركونه إلى هذا الأسلوب له بعد سياسي وثقافي، مؤداه الهروب من العين التي تتربص به ويشعبه شرا من الاحتلال الفرنسي، لأنّ هذه اللغة تدون في جرائد الجمعية وتُقدم للمتلقّي، والاحتلال يقتفي ويتتبع كل جديد عن جمعية العلماء، يقول: "ونحن نعلم أن الحكومة تترجم كل ما نكتب، وتقرؤه فتفلي الحروف وتحدد مواقعها من الكلمات، ومواقع الكلمات من الجمل، ومقام الجمل من المواضيع، وتفسّر وتحلل على قدر ملكتها في العربية وحظها من بياضها، ونستعرض الاحتمالات القريبة والبعيدة في المعاني، وتحمل الكلام من المقاصد، وحظها ما يطبق وما لا يطبق، وتجاوز أنواع الدلالات المعروفة، من مطابقة وتضمين والتزام، إلى الإشارة والإيماء والاقتضاء"⁽¹⁰⁾، ومن ذلك أيضاً نظمته لأبيات من الشعر في قصيدته البائية، منها بما أبناء العروبة لاستغاثته في السراء والضراء، وتناديها في الملمات للوقوف إلى جانب شعبه، إذا ذاق الخناق عليهم من الاحتلال، يقول:

وهم موردي الأصفى المروي لغنّي إذا كدّرت (أم الخيار) مشاربي

وهو في هذا البيت يرمز إلى الاحتلال (الفرنسي) الغاشم ب: أم الخيار، مستعيراً إياه من قول أبي النجم الراجز⁽¹¹⁾:

قد أصبحت أم الخيار تدّعي عليّ ذنبا كلّ لم أصنع

ومن النثر، ما نجده في مخاطبته لأهل المشرق العربي في مقاله: (داو الكلوم يا شرق)، وفيه يخاطبهم بلغة الرمز إلى مدّه يد العون لإسعاف أهل شعبه، يقول: "آس جراحنا، وإن كنت مثخنا من ملوكك المغرورين وكبرائك المفسدين وعلمائك الضالين بألف جرح...، ولا يركك أن على كل فن من دوحك ديكا يدل الثعلب بصياحه، وغرابا يجلب الشؤم بنعيه"⁽¹²⁾.

بهذه اللغة الإيحائية يرمز بالديك إلى العملاء الذين خانوا أوطانهم وتقلبت بهم الأحوال من عبادة الأصنام إلى عبادة الأصنام البشرية (الاحتلال)، والثعلب الذي يرمز به إلى المكر والخداع الذي يتربص به العدو، أما الغراب: فيرمز به إلى كل من ناهضوا العربية بكلامهم الديني، وتعرّبوا في فكرهم وأخلاقهم، وتعرّبوا في أجسادهم، فهم دخلاء بالنسبة إليه، أجنب في أعمالهم وتصريحاتهم لا محالة.

2_ السخرية: هي سمة بارزة في أسلوبه، ونجدها عنده في درجات من القسوة والحدة، يرتفع بعضها فوق بعض، وتنتشر على طريق ممتد من التهكم الساخر، إلى الإقذاع المفحش، وتنوع بين⁽¹³⁾:

✓ التهكم الذي يرسم الابتسامة على الوجوه، مثل حديثه عن الإدارة الجزائرية وعن المطبخة فيها التي تطبخ التقارير والقرارات⁽¹⁴⁾.

✓ التهكم الذي لا يتمالك فيه الإنسان من شدة الضحك والقهقهة، وهذا في مقام حديثه عن قهفات رجال الدين على إدارة الحاكم في تلمسان⁽¹⁵⁾.

✓ التهكم المقذع المفحش الذي يكوّي الجنوب كيا، ويسم الوجوه والظهور بسفود من النار، وذلك في حديثه عن رجال صيرتهم قابلية الاستعمال، من مثل: العاصمي⁽¹⁶⁾.

فأسلوب السخرية عند الإبراهيمي يدل على امتلاك صاحبه قاموس لغوي، يتفنن من خلاله على إخراج اللفظ من معناه المعجمي، ويوحي به إلى معان ذات دلالة إيحائية بنبرة مسئّلة.

3_ التدقيق اللغوي: لقد اعتمد في أسلوبه الأدبي على التدقيق في الاستعمال اللغوي، وخاصة في معالجته للقضايا الشائكة، مثل مفردة: (الاستعمار)، التي وقف عندها طويلا، رادا من خلالها على ما تحويه من مفاهيم متداولة عند العامة من: الخراب والدمار والفساد والنهب والسرقة والقسوة والانتهاك والقتل...، في حين أن "مادة هذه الكلمة هي (العمارة)، ومن مشتقاتها التعمير وال عمران، وفي القرآن الكريم: ﴿هُوَ أَنشَأَكُمْ مِّنَ الْأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا﴾⁽¹⁷⁾، فأصل هذه الكلمة في لغتنا طيب وفروعها طيبة، ومعناها القرآني أطيب وأطيب، ولا ننكر من استعمالاتها في السنة خاصتنا وعامتنا إلا العمارة الدرقاوية، ولكن إخراجها من هذا المعنى الطيب إلى المعنى الغربي الخبيث ظلم لها⁽¹⁸⁾.

4_ الاقتباس من القرآن الكريم: إن الباب الواسع الذي دخل منه الإبراهيمي على عالم العربية الفسيح هو القرآن الكريم، والذي اقتبس منه بعض المعاني، وكيف لا وهو معينه الأول، وصاحبه الذي شبّ معه منذ عهد التّمام، فيقول ازدراء وتحقيرا للاستعمار: "الاستعمار كلّ رجس من عمل الشّيطان"⁽¹⁹⁾. مستنبطا إياها من قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾⁽²⁰⁾، واقتبس كذلك في حديثه عن تدخل الاحتلال في أمور الشعب الجزائري، وحتى في شريعته الإسلامية التي تعد من الحريات الشخصية، والتي لا يمكن أن يتدخل فيها أي كان، وكأنه يقول: "لا تدخل المسجد إلا بإذني ولا تصلي إلا وراء إمامي، ولا تحج إلا برخصتي، ولا تصم إلا على رأيي...، ومعنى هذا كلّ نسخ آية من القرآن بآية من وحي الشيطان، ولم يبق إلا أن تتلوها كما يريد (قل إن صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي للهِ ربّ العالمين)"⁽²¹⁾. وفي هذا اقتباس من قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾⁽²²⁾. وكذلك في مقام حديثه عن الأحزاب، والتي أنكر دعواها التي تقول فيها أن كثرة الأحزاب في الأمة الواحدة عنوان يقظتها وانتباهها، وضمان وصولها إلى حقتها، فقال رادا على ذلك: "ولكننا لم نر من تعدد الأحزاب إلا نقصا في القوة، ونقصا للوحدة، وتنفيسا على الخصم، واشتغالا من بعضهم من بعض، وتعالّت كلمة القرآن، فإنه لا يكاد يذكر الأحزاب بلفظ الجمع إلا في مقام الخلافة والهزيمة... ولا يكاد يذكر الحزب المفرد إلا في مقام الخير والفلاح (ألا إلى حزب الله هم المفلحون)، وأن حزب الله في الأمة الجزائرية هو جمعية العلماء، وأنها المفلحة لا محالة"⁽²³⁾، مقتبسا من قوله عز وجل: ﴿أَلَا إِنَّ حِزْبَ اللَّهِ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾⁽²⁴⁾.

5_ الاستشهاد بالحديث النبوي: معلوم أن الشاهد لديه قوة التأثير ومصادقية كبيرة في السلم الحجاجي والخطاب الإقناعي، وبخاصة إذا كان من الكلام الإلهي أو النبوي الشريف، وقد وظف الإبراهيمي الحديث النبوي في مقام الوعظ والتوجيه حول: (أثر الصوم في النفوس)، فدعم أقواله بالعديد من الأحاديث الشريفة، منها⁽²⁵⁾: "الصوم لي وأنا أجزي به"، "للصائم فرحتان"، و"لخلف فم الصائم أطيب عند الله من ريح المسك"، وهنا يبرر للمتلقي فائدة الصوم بدعوى أنه يروض النفس ويكسبها الصحة والعافية والثبات والنظام.

6_ توظيف الأمثال العربية: إن مكنة الإبراهيمي من اللغة العربية ومحفوظاتها قديما وحديثا جعلته يسترسل في خطابه بالأمثال العربية الأصيلة دون عناء أو تكلف، فيستخدمها بأسلوب متين يجمع فيه بين معالجة الموضوع وبراعة الصياغة وبهاء التركيب، خدمة لأغراضه الإصلاحية أو الإرشادية، نذكر منها⁽²⁶⁾: "اشتدي أزمتي تنفرجي"، "الأمور بخواتمها"، "أوسعتهم سبّا وراحوا بالإبل"، "بيدي لا بيد عمرو"، "جحر ضب خرب"، وغيرها كثير.

ثانيا: البعد البلاغي: امتلك الإبراهيمي ناصية البلاغة والزاد المعرفي الغزير من العلماء القدامى، حيث نهل من معين البلغاء والخطباء والشعراء، فانعكس ذلك إيجابا على أسلوبه في شكل تصنع وتأنق، حتى أنك "لا تكاد تقرأ له مقالة واحدة من

مقالاته حتى يكون قد فرض عليك شخصيته وجعلك تتمثل أسلوبه وتستجليه في كل جملة يخطها قلمه أو ينطق بها لسانه، فتدرك أنه مدرسة فذة ثابتة الأركان واضحة المعالم. تنطق بعظمته كاتباً وخطيباً ومفكراً، وتطبعه من بين قادة الفكر ودعاة الإصلاح الإسلامي بطابع خاص في مضمار البلاغة والبيان⁽²⁷⁾.

وإن منهج أسلوبه البلاغي الإبداعي، يؤكد من تمكنه من أسرار البيان العربي، وفي ذلك يقول عبد الرحمن شيبان: "أما أسلوبه في الكتابة فهو جاحظ عصره، وبديع زمانه، مما جعله بحق معجزة من معجزات الثقافة العربية الإسلامية في القرن العشرين"⁽²⁸⁾.

وإننا بهذا الأسلوب الراقي نشعر بالروعة الفذة التي تملأ السمع والأبصار، من ملكة البيان الرفيع ولغة البرهان. ويمكن لنا أن نوضح أبرز الصور الفنية التي تبيّن الملكة اللسانية والتي جعلته شاهداً على بقاء العربية:

1_التورية: بما أن لغة الإبراهيمي لغة متينة ومحمّلة في طياتها الرمز، فإننا نجد ذكر للفظ المفرد معنيان حقيقيان، أو حقيقة وجاز، وفيهما يبرز أحدهما: بدلالة اللفظ الظاهر، والآخر: خفي، فيتوهم المتلقي أن المعنى يريد به القريب، وهذا ما يسمى في اصطلاح البلاغيين: بالتورية، ومن ذلك توظيفه لكلمة (الموجة)، والتي يقصد بها (الإذاعة) التي فتحتها فرنسا باللغة الأمازيغية، حتى تفصل بين العرب وإخوانهم البربر، وهذا الأمر ثار حافظة الشيخ بفرعه منها ومن خلفياتها، فيقول: "سيعلم الاستعمار أنّ هذه الموجة سستبتلعها أمواج، وأنّ المذيعين فيها كالمغنيين في المقبرة"⁽²⁹⁾، فالموجة هنا بمعنى الإذاعة، وإن جمعه لهذه الكلمة (أمواج)، ما هي إلا تورية تحتل قصدين: أولهما: إذاعات أخرى، والآخر: حركات مناهضة لهذا العمل الشيطاني المفرق بين أبناء الأمة الجزائرية.

2_السجع: إن مكنة الإبراهيمي اللغوية وفرايته الأدبية جعلت الصنعة اللفظية في أسلوبه تطفئ في كتاباته على مواقع كثيرة من وقفاته، بخاصة في السجع، الذي يصدر عن مكبوتاته، سواء كان غفو الخاطر وهذا كثير في مقالاته، أو كان مقصوداً لذاته، والذي يعتمد على عملية التوليد للمعاني، وفي استحضار شوارد الألفاظ والترادف والتطابق، وهو بهذا المنهج يسير على خطى القدامى في الزخرفة اللفظية، لا على نهج أصحاب سجع الكهان⁽³⁰⁾، وفي ذلك يعتمد على الإيجاز الفني، والمغزى الثري الذي يحرك ذهن القارئ والمستمع؛ لأنه إذا كان المثل مسجوعاً كما قال ابن جني: "لذ لسامعه فحفظه، فإذا هو حفظه كان جديراً باستعماله"، يقول: "اصطنع الكهان السجع ليروقوا السامع ويروعه، ويسهل على الناس فيحفظوه ويعوه، ولهم في حوك الكلام مقامات حسان، أخذ منها ابن دريد والهمداني... وما عدا هذه الأسجاع فهي غصص تتبعها أوجاع"⁽³¹⁾.

وفي نسجه لأساليب السجع، نجدها كلها ذات طابع سياسي، ومن خلالها ربط بين الماضي البعيد والحاضر المؤلم ذا النكبات الموجهة، ومن ذلك حديثه عن الشعب الليبي وما يُحَاك ضده من مؤامرات، يقول: "ويح برقة البوارق من الدخيل الطارق، ومن الأصيل المارق، ومن اللص السارق، عتبات الفتح بنيت على الكسر، وآسرة الصيد منيت بالأسر وصائدة المناسر صاهاها النسر، وجسر العروبة إلى المغارب عصفت به الأعاصير... فتداعى الجسر وباذلوا الماعون في ساعة العسر، جُزوا في العاقبة بالخسر، ثم كانت خاتمة الكيد إرجاعهم إلى القيد"⁽³²⁾، وبهذا؛ فإنّ الإبراهيمي له "طابعه الخاص في التعامل مع السجع خاصة والبلاغة عامة، لأن له استعداداً خاصاً به للسير بالبلاغة على طريقة ترضي القارئ، وتستميل السامع على نحو من الذكاء، والموهبة في كيفية التنسيق بين الفكرة وبين العبارة سواء أكان عمله هذا في النص الثري أم في المقطع الشعري"⁽³³⁾.

3_تجاهل العارف: يوظف الإبراهيمي مفهوم هذا المصطلح بأسلوب ساخر من العملاء الذين يبيعون بلادهم وشرف أهلهم من أجل كسب ودّ المحتل، فيرد عليهم بكلام رجل محنك مدّعماً رأيه بالحجة البينة، ومفحماً إياهم بالبرهان القاطع، يقول:

"ما هي علاقة رجال الدين بإدارة الاستعلامات؟ فإن كان فيها سرّ ديني إلهي فلماذا لا يتردد عليها رجال الدين المسيحي واليهودي؟" (34)، ويلجأ الشيخ في تبكيته لخصومه والسخرية بهم إلى الاحتكام إلى ذوي العقول الراجحة فيقول: "أنصفونا ولو مرة واحدة، أياكون شفيعاً للمسلمين عند ربهم من يصلي (للإيليك) ويقرأ الحزب (للإيليك)، ويتردد على أبواب الحكام... لغير حاجة؟" (35)، وبعد أن أحجم الإبراهيمي هؤلاء العملاء بالحجة القاطعة على عمالتهم وجوسستهم، فإنه يصدر حكم التاريخ الذي لا يرحم ولا يجامل في حقهم، فيقول: "إنكم جواسيس... وإن الصلاة خلفكم باطلة" (36).

ومن الصور الفنية التي وظفها الإبراهيمي بلغة رمزية للدلالة على قوة الإيجاء والإثارة، ما نجده في قوله: "إن الحكومة استعملت المساجد ورجالها يوم استلمتها من المفتين الحنفي والمالكي، فمن العدل والمطابقة ومن مراعاة النظر أن ترجعهما إلى المفتين، يعني الحاليين، أو يعني مفتيا واحدا من الحاليين" (37).

ويذكر كذلك مصطلح: **براعة الاستهلال** في مقام استهلاله للحديث عن السياسة المتعجرفة اتجاه التعليم العربي، وأنه لم يحقق الغاية المرجوة، يقول: "ثم ماذا؟... هذا المشروع الذي لم يرزق براعة الاستهلال" (38)، أي: لم يوفق في الانطلاقة الصائبة، ومصطلح «**الفصل والوصل**»، يذكره في حديثه الرمزي عن السياسة الخسيسة للإدارة الاستعمارية في فصل الدين عن طريقها، يقول: "إنها تصدر القوانين بالفصل، ولكنها تقيدتها بالتحفظات التي تجعل الفصل تأكيداً للوصل" (39)، فاللغة الراقية أدت بالإبراهيمي إلى الوصف الدقيق لما تدعيه الحكومة الفرنسية فصل الدين عنها، وهو في الحقيقة تأكيد للوصل.

ثالثاً: البعد النحوي: إن الإبراهيمي في كتاباته المتنوعة المواضيع والراقية الطرح؛ نجده يوظف أساليب متعددة في معالجة للقضايا الشاغلة عقله والعالقة بذهنه، ومن ذلك توظيفه المصطلحات النحوية التي اشترأب محتواها من علماء النحو القدامى، حيث ردّد ذلك في العديد من طروحات أفكاره، مخصصاً حديثه اللغوي لردع خصومه وإبطال افتراءاتهم، وأبرز هذه المصطلحات نذكرها فيما يلي:

■ **الجملة:** بدأ حديثه عن «**الجملة**» في مقام ردّه على ادعاءات فرنسا، بقولها: أن الجزائر فرنسية، يقول: "وتصور أنت أن لشخص داراً تعال الناس أنها مملوكة له بوجه من وجوه الملك، وأروه يتصرف فيها وينتفع بمرافقتها من غير شك ولا نزاع، فهل يحسن منه في غير المعارض المخصوصة أن يعلن للملا في غير مناسبة أن الدار داره؟ وهل يفيد سامعيه شيئاً جديداً يحسن السكوت عليه؟ وهل يحمل السامعون هذا التكرار منه محمل التوكيد اللفظي؟ وهم يعرفون أن التوكيد اللفظي يصح في كلام واحد متصل الجملة، أم هذه الجملة فهي تقع في كلام متعدد وفي أمكنة مختلفة، وفي أزمنة متباعدة" (40)، ففي هذا النص الحجاجي، يتضح لنا أن الإبراهيمي أعطى مصطلح «**الجملة**» تعريفاً دقيقاً يوافق فيه النحاة القدامى، حيث الجملة عندهم: ما أفاد معنى يمكن السكوت عنده، ومن ثمّ ما لا يمكن السكوت عنده لا يعتبر جملة (41).

ومن القضايا النحوية التي تناثرت في صفحات مدوناته، وتنوعت في مؤلفاته، يمكن لنا أن نشير إلى بعض منها فيما يلي:

■ **اسم الجنس واسم الفعل:** وحديثه عن ذلك كان يستعملهما بشكل رمزي، من قوله: "رفعنا منارها في وطن لم يبق الاستعمار من عربيته إلا (اسم الجنس) يضره مثلاً للدناءة والخسة والجهل والانحطاط، ولم يبق من عربيته إلا (اسم الفعل) يجعله رمزاً للدناءة والسباب والشتيم" (42)، ففي هذا النص نجد الإبراهيمي معبراً عن اشتراك معنيهما في دلالة لفظة (عرب)، والتي يقصد بها في الأول اسم الجنس، وكأن كلمة (عروبة) لم تقتصر على كل جنس عربي أو ما له أصول عربية، بل أصبحت

هذه الكلمة جنسا: للدناءة والخسة والجهل والانخطاط، أما اسم الفعل، فيتوخى منه: الضجر والملل والسأم، وكأنه قال: أكي أو قام بسبب أو شتم حين يسمع كلمة (عرب).

■ **معمولان لعامل واحد:** ذكر العامل والمعمول في مقام حديثه عن ربط مشرقي الزوايا وأئمة المساجد بالسلطات الاستعمارية، وهي دلالة رمزية توجي بمعناها إلى استعباد هؤلاء لخدمة أغراض إدارتهم الاستعمارية، يقول: "ومما دل الناس على أن هذا من ذاك، وأنهما معمولان لعامل واحد كما يقول النحاة، وقوعهما في ظرف واحد، وخلوهما من الظرف والكياسة وحسن الذوق واحترام شعور الأمة"⁽⁴³⁾. فهو بهذا المعنى الرمزي أقوى في الدلالة من النحوي الذي يفضي أثرا اعرابيا في الكلم، والمعمول ما أخذ حكمه الإعرابي بعدما وقع عليه أثر العامل.

■ **النكرة والمعرفة:** أشار الإبراهيمي إلى الدور الذي أدته جريدة البصائر في تبين وإيضاح القضية الجزائرية بعدما كانت مطموسة في غياهب الرأي العام، ولذلك وظف مصطلحي **من النكرة إلى المعرفة**، من قوله: إن "المدى البعيد الذي بلغته البصائر في ربط القلوب وتوحيد الاتجاه، وتضييق دائرة الخلف في الدين والدنيا وتوسيع ميدان التعارف، ثم نقل الجزائر من باب النكرة إلى باب المعرفة"⁽⁴⁴⁾.

■ **التصريف:** معلوم أن التصريف علم قائم بذاته، وهو خاص بالأفعال والأسماء⁽⁴⁵⁾، وقد وظفه بقوله: "التصريف للألفاظ كالتصريف في الأموال فيه القصد وفيه السرف"⁽⁴⁶⁾، فالإبراهيمي يوظف التصريف هنا بمعنى: أن فرنسا تصرفت فينا وفي أرضنا وأماكنا مثل تصرف المرء في أمواله إلى درجة الإسراف والتبذير، وعليه فقد شبه تصريف الألفاظ بتصريف الأموال.

■ **النصب والخفض:** وفيهما يتكلم عن شخصية المفتي الحنفي محمد العاصمي الذي صار بأقواله يشرع ويحل ويحرم تماما ما يقع في النحو من نصب وخفض، من قوله: "وما زلنا نتبع أعمال هذا الرجل منذ سنتين ونتوسم من حركاته أنه عامل نصب وخفض معا"⁽⁴⁷⁾.

■ **الإضافة:** ذكرها في حديثه عن العاصمي، يقول: "لو كان من أقسام الإضافة في النحو ما هو بمعنى (على)"⁽⁴⁸⁾ خلعلنا على العاصمي لقب حجة الإسلام"⁽⁴⁹⁾، فالإبراهيمي في هذا المصطلح يقصد أن العاصمي شرف بالإسلام حجة ولم يعل على الإسلام، لهذا فكلمة حجة أضيفت إلى كلمة الإسلام.

رابعا: البعد النقدي: يعدّ الإبراهيمي من النقاد المتذوقين للأدب العربي بأسلوبه المتميز وبعبيره وأفكاره الحادة، فهو من العارفين بخصائصه وميزاته، وإن معظم أفكاره النقدية تدور عنده على شقين، من جهة: الانطباعي والمعمد على الذوق الأدبي، ومن جهة أخرى الموضوعي، وكلها مقاييس تسير على مناهج علماء العرب، وهذه دلالة على تمكنه من الأسلوب وتعمقه بالفكرة، وهو ما نلمحه في مقالاته النقدية، منها: «سؤال وجواب» الذي تناول فيه بالرد على انتقاد حول شخصية الشاعر الجزائري (محمد العيد آل خليفة)، الذي جرد من لقب "شاعر الشباب وشاعر الجزائر الفتاة"، يقول عنه: "انتقد بعض الأدباء تجريدنا للشاعر محمد العيد من الألقاب التي أحق بها وأهلها، واقتصارنا في وصفه على لقب: (شاعر الحكم والمثل) ... ونحن نقول لهذا المنتقد المخلص، إننا جردنا شاعرنا من تلك الألقاب مخلصين عن عمد لأمرين: أما الأول: فهو أن هذه الألقاب الأدبية أصبحت كالألقاب الحكومية، يتمجد بها من لا يستحق التمجيد، ليكمل بها نقصه ويوازن بإيقاعها رقصه، حتى أصبح الناس مترددين في وجه الاستحقاق وعلته، أهو كماله لينقص بها ؟ أم نقصه ليكمل بها؟"⁽⁵⁰⁾ والدارس المتأمل في هذا الكلام يحول له أن الإبراهيمي قد استنتج "أن محمد العيد وأمثاله من الحسنين لفتونهم، قد شبوا عن طوق هذه الألقاب الجوفاء، فزهد فيها زهدا كأنه طبيعي فيه، شأن المتشعب بفنه، المتقن لصنعتة، حسبه من الشهود والإنقان والإحسان، إما هذه الألقاب، فإنهم لا يرونها بالعين التي يراها بها الناقصون. لا يرونها مكمله لهم ولا زائدة فيهم ... إن الألقاب لا تزيد في قيمة

محمد العيد إلا بمقدار ما زادت (الباشاوية) في قيمة طه حسين⁽⁵¹⁾، وإن المحمص النظر في كتاباته النقدية _ على سبيل الذكر لا الحصر _ يسجل النقاط التالية:

1_ نقد الشخصيات بأسلوب التهكم والسخرية: واجه الإبراهيمي بنقده اللاذع لشخصيات ناصبته العدا، وناصرت الطرفين في حربهم على رجال الإصلاح والحركة الإصلاحية، وكان من هؤلاء (عبد الحى الكتاني) الطريقي، الذي شنّ حرب معلنة على رواد الحركة الإصلاحية في الجزائر، وكان الشيخ مهيتا لذلك، فسخر قلمه وأرسى سدوله على هذه الشخصية الماكرة، وألبسه لباس التهكم والسخرية، وتتجلى هذه السخرية المبررة في مقاله بعنوان: «عبد الحى الكتاني: ما هو؟ وما شأنه؟»، يقول: "في لغة العرب لطائف عميقة الأثر، وإن كانت قريبة في النظر، منها التسمية بالمصدر والوصف به، يذهبون بذلك إلى فجّ من المبالغة سحيق، تقف فيه الأذهان حسرى، ويغالط به الحس، فيختلّ ذوبان الموصوف وبقاء الصفة قائمة بذاتها، كأنّ الموصوف لكثرة ما ألحّت عليه الصفة وغلبت أصبح هو هي، أو هو إياها، وعند الخنساء الخبر اليقين حين تقول: فإنما هي إقبال وإدبار. وعلى هذا يقال في جواب ما هو عبد الحى؟ هو مكيدة مدبرة، وفنتة محضرة، ولو قال قائل في وصفه:

شعوذة تخطر في حجلين وفتنة تمشي على رجلين

لأراح البيان والتحليل كما يقول شوقي، ولعقّى على أصحاب التراجم من أعاريب وأعاجم، ولأتى بالإعجاز في باب الإيجاز، إذ أتى ببرقية، إلى الأقطار الغربية والشرقية⁽⁵²⁾، ويقدمه مرة أخرى بسخرية، فيقول: "وإذا أنصفنا الرجل قلنا: إنّه مجموعة من العناصر، منها العلم ومنها الظلم، ومنها الحقّ ومنها الباطل، وأكثرها الشرّ والفساد في الأرض، أُطلق عليها لكثرتها واجتماعها في ظرف _ هذا الاسم المركّب الذي لا يلتقي مع الكثير منها في اشتقاق ولا دلالة وضعية، كما تطلق أسماء الأجناس المرتجلة. وكما يطلق علماء الكيمياء على مركّباتهم أسماء لا يلحون فيها أصلاً من أصولها، ومن الأسماء ما يوضع على الفأل والتخيّل، فيطيش الفال وتكذب المخيلة. ومنها ما يوضع على التوسع والتخيّل، فيضيق المجال وتضيع الحيلة، وإنّ اسم صاحبنا لم يصدق فيه إلاّ جزؤه الأول. فهو عبد لعدّة أشياء جاءت بها الآثار، وجرت على ألسنة الناس، ولكن أملكها به الاستعمار! أمّا جزؤه الثاني فليس من أسماء الله الحسنى، ولا يخطر هذا ببال مؤمن يعرف الرجل، ويعرف صفات عباد الرحمن، المذكورة في خواتيم سورة الفرقان، وإنما هو بمعنى القبيلة، كما يقال كاهن الحى وعزّاف الحى، وغير الحى"⁽⁵³⁾.

قد فضح الشيخ الإبراهيمي كذلك محمد العاصمي مفتي الحنفية باعتباره من عمالة الأئمة الرسميين للاستعمار، حين هدّ أركان الطريقة الصّالة، ولذلك أنشأ العاصمي منظّمة الأئمة الرسميين وجعل لها مجلّة تنطق بلسانها، أطلق عليها «صوت المسجد»، فأرخى له الشيخ زما وتغافل عنه حيناً حتى ظنّ أنّه نسيه، ولكنّ الإبراهيمي تفرّغ له مرّة وكتب فيه مقالا لاذعا، ألفاظه كأثما شهب محرقة، يفتتح بقوله: "واعجبا لما تصنع هذه الحكومة ببعض الرجال متّاء، تعتمد إلى الواحد منهم فتبقيه على سحتته، ولكنها تفرغه شُحنته"⁽⁵⁴⁾. ثمّ يتكلم عن العاصمي فيكتب عنه قائلا: "ما أشأمّ العاصمي" على نفسه! فقد سكنتنا عنه فأبى، بعد أن جازانا فكبا، وما تحدّثنا عنه في الماضي إلاّ باعتباره أداة لا شخصا، وما سكنتنا عنه بعد ذلك إلاّ لأننا أوسعنا تلك الأدوات تحطيما وتهشما... ولكنّ هذا الرجل المصنوع يأبى علينا إلاّ أن نعتبره شيئا قائما بذاته"⁽⁵⁵⁾.

وبعد أن يسكت عنه الإبراهيمي لفترة من الزمن، ويزيادة طغيانه في الأقاويل، فإننا نجد يرسل عليه شواظ من نقد من نّار ونّحاس، فيقول: "وها نحن أولاء نعود للحديث عنه مكرهين، ولا نخوض من جديد في شبّهاته التي يظنّها حججا، وضحضاحه الذي يراه لججا، إذ بعض المخطور في ذلك أننا نحقق له بعض مناه... وإنّا لا نعي بما نقول ذلك الرجل المدعوّ محمد العاصمي، الذي شبّ في (قُصير الحيران) واكتهل معلّما للصبيان، وشاب خادما لقاض في ديوان... وإنّا يعني هذا

الشيء المسّمى محمد العاصمي المفتي الحنفي، الذي وسّع الشقّ، بتنكّره للحق، والذي نصّب نفسه عوناً للمعتدين على الدين، والذي استطال بقوة الأجانب، على ضعف الأقارب، والذي سوّد وجه الإسلام بمؤازرة الظلام، والذي جعل الإفتاء ذريعة للإفتيات، وإساءة الأحياء حجة على إحسان الأموات⁽⁵⁶⁾، وبهذا النقد اللاذع الموجه للعاصمي، فإن الشيخ ينوّه ويحذّر من هذا النوع الذي يدعى الإسلام ويخدم المستعمر على حساب أبناء وطنه، وما هذا النقد الجارح إلا درس لمثل هؤلاء الذين اشتهروا بالظلال بالهدى لتحقيق مآربهم في اتخاذ الإفتاء ملاذاً لهم، وهدف كل هذا هو بثّ التفرة الدينية والطائفية في الجزائر بغية زعزعة وحدة الأمة الجزائرية.

ولم يتوقف النقد عند هذين الشخصيتين، بل امتد إلى شخصيات أخرى من أمثال: محمد السعيد الزاهري، بعدما كان مناوئاً لرجال الجمعية والحركة الإصلاحية، فاشتدّت العداوة بينه وبين الشيخ⁽⁵⁷⁾. ومحمد الطاهر بن عاشور الذي مسه النقد بمناسبة إفتاءه بجواز قراءة القرآن على الأموات⁽⁵⁸⁾، والتّهامي المغربي، الذي كان من أخلص عملاء الاستعمار في المغرب الشقيق⁽⁵⁹⁾، والمستشرق الفرنسي لويس ماسنيون، الذي يعد من جواسيس الاستعمار⁽⁶⁰⁾.

2_ الشعر الملحون في ميزان النقد: بالرغم مما عرف عن الشيخ من تشبّعه بالثقافة السلفية وانتمائه إلى المدرسة التقليدية التي تحتم بالعربية الفصحى، إلا أن هذا لم يمنعه من الاهتمام بالعامية ولم نجد له تعصبا رافضا لها، وبخاصة الشعر الملحون الذي أعجب به كثير، وعرف معظم أعلامه فكتب حوله كتاب عنوانه بـ (التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر)، وعدّ شعرية لغة هذا الشعر لها ميزة فريدة؛ لأن "الشاعر الموهوب _عنده_ شاعر، وإنما اللغة قواعد، فإذا لم يستطع سبك المعاني في القوالب الفصيحة والألفاظ الصحيحة صبها في القوالب التي يفهمها الناس"⁽⁶¹⁾، ويعدّ هذا النوع من الشعر له وشائج وطيدة مع الشعر الفصيح، مستشهداً من أنه "قد نقل ابن خلدون في مقدمة تاريخه كثيراً من تلك الأشعار بغرض الاستدلال على ما وجد في تلك الأشعار من خصائص من الشعر العربي مثل المدح والحب والحماسة والفخر وغير ذلك من المعاني التي يشتمل عليها الشعر الفصيح، وقد قرأنا ذلك النموذج من الشعر فما غم علينا معنى فيه"⁽⁶²⁾؛ لأن "الشعر العامي عندنا في الجزائر يشتمل على كثير من أغراض الشعر الفصيح وفي المواضيع التي يتناولها كالممدح والمجاء والفخر والخلاف إنما في العمق وقوة التأثير"⁽⁶³⁾.

ولذا فإن الشيخ الإبراهيمي يعتز بالشعر العامي ويهتم به، لأنه يخرج عن وعي عميق وقلب رقيق لما فيه من بلاغة في التصوير الفني وحكم مأثورة، واعتبره ثمرة من ثمرات التراث العربي الأصيل، وأوصى به خيراً، بقوله: "وإن فيه لبدائع لا يليق بها الإهمال، وقد ضاع بعضها ولم يبق إلا القليل مما يحفظه الحفاظ ويروونه، وهذا أيضاً معرض للزوال لعدم العناية به"⁽⁶⁴⁾، وكان يهدف من وراء المفردات العامية لا إمتاع المتلقي فقط، بل الإبداع والإصلاح والنصح والإرشاد.

خامساً: البعد السياسي:

1_ دفاعه عن الدين: يطالب الإبراهيمي في العديد من المواقف عن فصل الدين عن الدولة التي تعدّ نفسها منارة الحرية الدينية والسياسية، وتعمل نقيض ذلك في الجزائر، فيقول: "قرأنا سير الإنكليز في الهند فوجدناهم بالغوا في إعطاء الحرية بين (قُرّاء البقرة) بالحقّ وبين (عُبّاد البقرة) بالباطل، ويسّروا سبيل الحجّ حتى اتّسع معنى الاستطاعة"⁽⁶⁵⁾، فالإبراهيمي ينجح إلى الرمز، فيوحي إلى الهندوس عبّاد البقرة، ذلك أنّهم يقدّسون هذا المخلوق ويحرمون ذبحه ويعبدونه، وبين قُرّاء (سورة) البقرة وهم المسلمون، فيعملون بالباطل.

وكذلك حديثه عن موضوع: "أعراس الشيطان"، والمتمثلة في البدع الدينية التي كثرت آن ذاك في الثقافة الشعبية، من إقامة ولائم وذبائح لغير الله، والتي تسمّى (الزردة) وفي ذلك يقول: "وقد يحض (المعمر) معهم الزردة يشاركهم في ذبح القرابين، ليقولوا عنه أنه محب في الأولياء خادماً لهم، حتى إذا تمكّن من غرس هذه العقيدة في نفوسهم راع عليهم نزاعاً من

أيديهم، وأجلاء لهم عنها، وبهذه الوسيلة الشيطانية استولى (المعمرون) على تلك الأراضي الخصبة التي أحالوها إلى جنات" (66).

وإن أحداث مجازر 08 ماي 1945 قد تركت جرحا عميقا في نفس الشيخ، دفعته لإيقاظ من لا يزال يؤمن بعدالة فرنسا، ومدينيتها فيقول: "يا ممسكي الأعنة، إن ركوبة الباطل صعبة فلا تتفحّثوا، ويا مشرعي الأسنة، إنّه لا سهم في الجعبة فلا تنوّهوا، ويا منتهكي الحُرّمات ما ماتت الحرية بينكم ولكنّ الحُرّ مات، ويا ناشدي الحق في مجامع المبطلين.... لا ردّ الله ضالّتكم، أطلبون الفصّ من اللّص، وتقيسون في مورد النّص، إنّ الحق ينشدكم فلا يجدكم، فلا ترجون وجدانه حيث تبطلون نُشدانه؟ التمسوه في صفوفكم المتفرقة، وآرائكم المعربة المشرّقة، فإذا لم تجدوه فلا تلوموا الدّّب على الافتراس، الأماي كواذب، وأكاذب منها رجاء العدل من مستعمر" (67).

وفي مسألة تدخّل فرنسا في كلّ شؤون الجزائريين حتى في دينهم الذي هو من الحريّات الشخصية للمواطن، يحدّثنا الإبراهيمي عن ذلك مرسلًا حسراته وزفراته ممزوجة بسخرية وتعريض بهذا التدخّل السّافر في شؤون الجزائريين يقول: "هلمّ إلى الدّين تجد الاستعمار الذي كفر بالأديان يقول لك بصريح القول والعمل: أنا أحقّ منك بالتصرّف في دينك، فلا تدخل المسجد إلّا بإذني ولا تصلّي إلّا وراء إمامي، ولا تحجّ إلّا برخصتي، ولا تصم إلّا على رأيي، ولا تُزكّ إلّا بعد استشارتي، ولا تضع زكّاتك إلّا حيث أريد لا حيث تريد، ومعنى هذا كلّ نسخ آية من القرآن بآية من وحي الشيطان، ولم يبق إلّا أن تتلوها كما يريد (قل إنّ صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي للاستعمار) (68) وكذب الشيطان الرّجيم، وأفك الاستعمار الدّميم" (69).

ويواصل الشيخ بمنهجه المبدع في دفاعه عن الدين الإسلامي، وما يتعرض له من مضايقات الاحتلال، فيستعمل لفظة الوحي للتعبير عن مراده، فيقول "يوحي شيطان الاستعمار إلى الحكومة وحيا متتابعًا، لا فترة فيه فإذا تلّقت الوحي ونزل به الرّوح الخبيث على قلبها، نجّمته على فترات، وأوحت في كلّ فترة إلى أوليائها ما يثير شرًا، أو يوقظ فتنة، وقد أصبح المجلس الجزائري اليوم متنزّل وحيتها، فلا تمضي فترة إلّا وأوحت إليه شيئا من ذلك النوع، الذي يثير الشّور أو يوقظ الفتن (70)، ففي هذا النصّ كرّر الكاتب لفظة «الوحي» ستّ مرات، ليعبّر بها عن رفضه لسياسة وحي الاحتلال في تعامله مع الدّين الإسلامي، ولرفع يده عن أوقاف الجزائريين التي يتصرّف فيها بغير وجه حقّ، وفي هذا يسخر من الاحتلال الذي يتلقّى هذا الوحي من الشيطان الرّجيم.

2_ دفاعه عن اللغة العربية: إن اللغة العربية عند الإبراهيمي تتلاحم مع الدين الإسلامي والعروبة في آن واحد، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، وفي دفاعه عن هذه اللغة الخالدة نلتبس في منهجه العلمي رسوخه العقلي بهذه اللغة، حيث نجده تأثر بها تأثرا بينا صريحا، ولذلك أضحت العربية شغله الشاغل، وسلاحه في الدفاع عن الشعب الجزائري، والمتمعن في كتاباته يلحظ دفاعه عن اللغة العربية، ومن قوله: "اللغة العربية في القطر الجزائري ليست غريبة ولا دخيلة، بل هي في دارها وبين حماها، وهي ممتدة الجذور مع الماضي، مشيدة الأواخي مع الحاضر، طويلة الأفتان في المستقبل، ممتدة مع الماضي؛ لأنّها دخلت هذا الوطن مع الإسلام على ألسنة الفاتحين، ترحل برحيلهم وتقيم بإقامتهم، فلما أقام الإسلام بهذا الشمال الإفريقي إقامة الأبد وضرب بجرائه فيه، أقامت معه العربية لا تريم ولا تبرح، مادام الإسلام مقيما لا يتزحزح، ومن ذلك الحين بدأت تتغلغل في النفوس، وتصاغ في الألسنة واللهوات، وتنساب بين الشفاه والأفواه" (71).

وكذلك ندّد على السياسة الخبيثة للمحتل الغاشم في منع تدريس هذه اللغة وتعليمها لأبناء أمته في الجزائر، ومطاردته المعلمين الأحرار الذين لا يملكون وثيقة إدارية من السلطات الفرنسية، وهذه الأخيرة لا يملكها إلّا من كان له حظ عظيم، بل على العكس من ذلك تسهل على منح رخصة فتح مقهى أو حانة خمر بدلا من منح رخصة تعليم العربية، وهدفها الوحيد هو تشغيل الجزائريين عن تعاطي السياسة، ووضع على ظهورهم أحلاس الجهل بانغماسهم في المقاهي، ورؤاد حانات

الخمر متسكّعي الشوارع، لا طلاب علم مستنيرين؛ لأنّ هذا يعني نهاية الاستعمار من هذه الديار. فحقّ التعليم فرض واجب في فرنسا، ومحرّم في الجزائر، يقول: "يحرم الاستعمار الفرنسي التعليم على مسلمي الجزائر، ويفرضه على أبنائه في وطنه، فأعجب لشيء واحد يحرم في وطن، ويفرض في وطن، ومن عرف الاستعمار معرفتنا به لم يعجب ولم يندهش، خصوصاً في وطن كالجزائر لغته العربية ودينه الإسلام"⁽⁷²⁾، فالإبراهيمي ربط حق تعليم اللغة العربية في الجزائر بالإسلام، الذي جاء إلى هذه الربوع فاتحاً للعقول والقلوب، فأقام ومعه العربية إقامة الأبد⁽⁷³⁾، وبذلك فهو يرد بأقواله اللادعة على ادعاء فرنسا من أنّها نشرت الحرية والمدنية في الجزائر، وحضّرت شعبها من بدائيتها، وعلمت أبنائه بقوله: "بعد هذا كلّه وأمثاله معه _ تمّن فرنسا على مسلمي الجزائر، وتقول: إنّها علّمت، وما علّمت، ولكنها قلّمت.... وما أغرب شأن الجزائريين مع الاستعمار الإفريقي: فئة تدرس في جامعة، وملايين ترسف في جامعة"⁽⁷⁴⁾، وما بعد ما بين الطرفين"⁽⁷⁵⁾، فالذين لهم حق التعليم في ظن الشيخ هي تلك الفئة القليلة من أبناء القياد والباشاوات والعملاء وأذئاب فرنسا، في حين أن معظم الجزائريين يتخبطون في الأمية والبؤس والشقاء.

ونجده كذلك يحذر النخبة الواعية إلى التنبيه إلى دعوة الحكومة لتعليم اللغة العربية بالمكاتب الفرنسية، فهي دعوة مشبوهة في نظره، تحمل في طياتها مكائد، والتي يسميها: «المطبخة الفرنسية»، بقوله: "فما معنى هذا؟ ومتى كانت المكاتب الحكومية الابتدائية تعلّم العربية؟ لا معنى لذلك إلا أنّ المطبخة دائبة على المطبخ"⁽⁷⁶⁾، فالإبراهيمي دافع ونافح عن اللغة العربية بكل ما يملكه من قوة الكلمة ونضالها، لما لها من عظمة وخلود في الدنيا والدين، فجاءت معظم طروحاته وليدة أفكاره.

خاتمة:

إن السمات الإبداعية في الأسلوب الأدبي عند الإبراهيمي بعامّة، تتميز برصانة التركيب وإحكام البناء، بدءاً من اختيار اللفظة المناسبة ووضعها المكان اللائق بها، إلى النسج المراكز بالصور الفنية، وهو بهذا المنهج ما هو إلا استمرار للأساليب القديمة، لأنه قد تأثر بعلماء التراث العربي ونهل من معينهم الأدبي فأصبح يقتفي بآثارهم في تدبيج القول وزخرفة الكلام، ويمكن لنا أن نسجل أهم المزايا التي يتميز بها أسلوبه في معالجة القضايا الأدبية واللغوية وحتى السياسية والاجتماعية فيما يلي:

■ إن الأسلوب عنده لا يخلو من الزخرفة اللفظية بالألوان البديعية والصور البيانية وتوظيف الرمز، والتأنق في اختيار العبارة مع زنة تراكيبيها، زيادة على ذلك استعماله أسلوب السخرية في معالجة القضايا، وهذا ما يدل على امتلاكه قاموس لغوي ثري تفنن من خلاله على إخراج اللفظ من معناه المعجمي إلى دلالاته الإيحائية.

■ امتلاكه أسلوب الحجاج في دفاعه عن هوية الأمة وكيانها وردّه عن خصومه بالأدلة القاطعة، ومصدر ذلك: نخله من معين علماء التراث العربي من: نحو وبلاغة وفقه وعلم الكلام والمنطق.

■ وظف الإبراهيمي في كتاباته المتنوعة العديد من المصطلحات النحوية التي اشترأب محتواها من علماء النحو القدامى، وقد ردّد ذلك في العديد من طروحات أفكاره، مخصّصاً حديثه اللغوي لردع خصومه وإبطال افتراءاتهم، من مثل: مصطلح: الجملة واسم الجنس واسم الفعل ومعمولان عامل واحد والنكرة والمعرفة والتصريف والاضافة..

■ تركيزه على سلامة اللغة، وذلك بالإشارة إلى التدقيق اللغوي وضبط المفردات بدلالاتها المعينة، بهدف الوصول إلى دقة الوصف في التعبير، لأن في لغتنا إذا فسد الذوق فسد التركيب والمعنى.

■ يعدّ الإبراهيمي من النقاد المتذوقين للأدب العربي بأسلوبه المتميز وبتعبيره وأفكاره الحادة، فهو من العارفين بخصائصه ومميزاته، وإن معظم أفكاره النقدية تدور عنده على شقين، من جهة: الانطباعي والمعتمد على الذوق الأدبي، ومن جهة أخرى الموضوعي، وكلها مقاييس تسير على مناهج علماء العرب، وقد وجدت في كتاباته النقدية قضايا عالج فيها: نقد الشخصيات بأسلوب التهكم والسخرية، وجعل الشعر الملحون في ميزان النقد.

■ امتلاكه ثروة لغوية هائلة هذا ما جعله ينفرد عن غيره، وذلك باقتباسه من القرآن الكريم الكثير من النصوص، واستشهاده بالأحاديث النبوية الشريفة، وتوظيفه الأمثال العربية من أجل إصابة المعنى واختصار الكلام.

- 1 أحمد توفيق المدني، الإبراهيمي كان أمة، كان جيلا ، ص 39 .
- 2 أبو نواس، ديوانه، شرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر، ط1، ص87.
- 3 آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 04، ص05
- 4 أحمد توفيق المدني، الإبراهيمي كان أمة، كان جيلا، كان عصرا، ص57.
- 5 محمد إبراهيم الكتاني، الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ص08
- 6 عيون البصائر، ص534.
- 7 أحمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص203.
- 8 ينظر، محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، ص269.
- 9 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ص 195
- 10 عيون البصائر، ص144.
- 11 ينظر، عيون البصائر، ص476.
- 12 عيون البصائر، ص553.
- 13 ينظر، شكري فيصل، قضايا الفكر في آثار الإبراهيمي، ضمن كتاب الشيخ محمد البشير الإبراهيمي بأقلام معاصريه، ص208_209.
- 14 ينظر، عيون البصائر، ص64_65.
- 15 ينظر، عيون البصائر، ص153.
- 16 ينظر، عيون البصائر، ص68..
- 17 سورة هود، الآية 61.
- 18 عيون البصائر، ص582.
- 19 جريدة البصائر، السلسلة 02، السنة 02 ، عدد 83، 16 شعبان 1368هـ/ 13 جوان 1949.
- 20 سورة المائدة، الآية 190.
- 21 عيون البصائر، ص403.
- 22 سورة الأنعام، الآية 162.
- 23 عيون البصائر، ص39.
- 24 سورة المجادلة، الآية 22
- 25 آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج3، ص478.
- 26 ينظر، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج2، ص368، ج2، ص358، ج1 ص241_ج2 ص317، ج3 ص43
- 27 باعزیز بن عمر، من ذكرياتي عن الإمامين الرئيسين عبد الحميد بن باديس ومحمد البشير الإبراهيمي، ص106/ 107
- 28 عبد الرحمن شيبان، الإمام الشيخ محمد البشير الإبراهيمي واللغة العربية، ص73.
- 29 جريدة البصائر، السلسلة 02، السنة 02 عدد 42_ 27، شعبان 1367هـ/ 05 جويلية 1948م.
- 30 وهذا منهي عنه شرعا، لأن "الرسول العظيم لم يذم السجع كله، وإنما ذم ما كان مثل سجع الكهان لا غير، وقد ورد في القرآن"، ينظر، أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط2 ، 1996، ص 312. بدليل الحديث الشريف، «أَسَجَّعاً كَسَجَّعِ الْكُهَّانِ»، ينظر الحديث، ابن قتيبة، غريب الحديث، ص 317.
- 31 عيون البصائر، ص596.
- 32 عيون البصائر، ص612.
- 33 محمد عباس، البشير الإبراهيمي أديبا، ص312.
- 34 آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 03، ص 161.
- 35 نفسه، ص 205.

- 36 نفسه، ص 205.
- 37 عيون البصائر، ص 89.
- 38 عيون البصائر، ص 266.
- 39 عيون البصائر، ص 172.
- 40 عيون البصائر، ص 387.
- 41 ينظر، ابن عقيل، شرح ألفية ابن مالك، ص 14.
- 42 عيون البصائر، ص 37.
- 43 عيون البصائر، ص 438.
- 44 عيون البصائر، ص 554.
- 45 يقتصر التصريف على نوعين من الكلام، الأفعال المتصرفة والأسماء المتمكنة.
- 46 عيون البصائر، ص 603.
- 47 عيون البصائر، ص 77.
- 48 ينظر ابن جني، الخصائص، ج 3، ص 56.
- 49 عيون البصائر، ص 158.
- 50 جريدة البصائر - السلسلة 2، ع 143 - 1370 هـ، 1951 م .
- 51 جريدة البصائر، السلسلة 2، ع 143 .
- 52 عيون البصائر، ص 615.
- 53 المصدر نفسه، ص 607 - 608 .
- 54 عيون البصائر، ص 151.
- 55 المصدر نفسه، ص 152.
- 56 المصدر السابق، ص 153.
- 57 ينظر، عيون البصائر - ص 639 .
- 58 ينظر، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 1، ص 223/222.
- 59 عيون البصائر، ص 464.
- 60 عيون البصائر، ص 395/394.
- 61 محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، ص 22.
- 62 المرجع نفسه.
- 63 نفسه، ص 24.
- 64 نفسه، ص 25.
- 65 عيون البصائر، ص 93.
- 66 عيون البصائر، مصدر سابق، ص 457 .
- 67 عيون البصائر، ص 398.
- 68 يقول عز وجل، ﴿قُلْ إِنِّي صَلَّيْتُ وَأُشْكِي وَتَحْيَايَ وَمَتَّيَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ سورة الأنعام، الآية 162.
- 69 عيون البصائر، ص 403.
- 70 عيون البصائر، ص 125.
- 71 جريدة البصائر، سلسلة 2- العدد 41، السنة 2، 1367 هـ 1948. وينظر، عيون البصائر، ص 221 .
- 72 البصائر، ص 237.
- 73 عبد الرزاق قسوم، اللغة العربية في العهد الاستعماري، مواقف الإمام الإبراهيمي، ج 4، ص 07 .
- 74 جريدة البصائر - السلسلة 02، السنة 02، عدد 68، 23 ربيع الثاني 1368 هـ/ 21 فيفري 1949 م.

75 الجامعة، هي القيد الذي يجمع اليدين والرجلين. ينظر، المصدر نفسه.

76 جريدة البصائر، السلسلة 0، السنة 02، عدد 68، 23 ربيع الثاني 1368هـ/21 فيفري 1949م.

77 عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص336.

78 عيون البصائر، ص675.

79 عيون البصائر، ص595.

80 عيون البصائر، ص251_254.

81 ترتبط بفصل الربيع والتي تعني في الثقافة الشعبية، فترة هيجان الحيوان.

82 عيون البصائر، ص373.

83 عيون البصائر، ص466.

قائمة المصادر والمراجع:

■ القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

■ _صحيح البخاري.

أولاً: المصادر:

1. محمد البشير الإبراهيمي (ت1965م)، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، جمع وتقديم أحمد طالب الإبراهيمي، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، (1997).
2. جريدة البصائر: سلسلة2، السنة2، العدد 41، 1367هـ/1948م.
3. جريدة البصائر، السلسلة 02، السنة 02 عدد 42 _27، شعبان 1367هـ/05 جويلية 1948م.
4. جريدة البصائر، السلسلة 02، السنة 02، عدد 68 - 23، ربيع الثاني 1368هـ/21 فيفري 1949م.
5. جريدة البصائر، السلسلة 02، السنة02، عدد 83، 16شعبان 1368هـ/13 جوان 1949.
6. عيون البصائر، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت.
7. محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، تح. عثمان سعدي، دط، دار الأمة، الجزائر، (2010)

ثانياً: المراجع:

- 1) أبو نواس، ديوانه، شرح محمود أفندي واصف، ط1، المطبعة العمومية. مصر.
- 2) أحمد توفيق المدني، الإبراهيمي كان أمة، كان جيلاً، كان عصراً، مجلة الثقافة، ع 87 مايو (1985).
- 3) أحمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف القاهرة مصر، (1984)
- 4) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، (1996)
- 5) باعزيز بن عمر، من ذكرياتي عن الإمامين الرئيسين عبد الحميد بن باديس ومحمد البشير الإبراهيمي، ط2، منشورات الخبز الجزائر، (2007)
- 6) ابن جني، الخصائص، ط2، دار الفكر، بيروت لبنان.
- 7) شكري فيصل، قضايا الفكر في آثار الإبراهيمي، ضمن كتاب الشيخ محمد البشير الإبراهيمي بأقلام معاصريه، ط2، دار الأمة الجزائر، (2007)
- 8) عبد الرحمن شيبان، الإمام الشيخ محمد البشير الإبراهيمي واللغة العربية، ضمن كتاب الشيخ محمد البشير الإبراهيمي بأقلام معاصريه، ط2، دار الأمة الجزائر، (2007)
- 9) عبد الرزاق قسوم، اللغة العربية في العهد الاستعماري، مواقف الإمام الإبراهيمي، ط1، عالم الأفكار للطباعة والنشر والتوزيع، (2007)
- 10) عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (1983)
- 11) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة، بيروت لبنان، (1981)
- 12) ابن عقيل، شرح ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دط، دار الفكر بيروت لبنان، دت.

- 13) ابن قتيبة، غريب الحديث، تحقيق ودراسة ألسنية رضا السّويسي، الدار التونسية تونس، (1979).
- 14) محمد إبراهيم الكتاني، الإمام محمد البشير الإبراهيمي، مجلة الوعي، دار الوعي للنشر والتوزيع، العدد 2، (2010)
- 15) محمد عباس، البشير الإبراهيمي أديبا، ط 1، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران الجزائر، (1992)
- 16) محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

الثورة في الشعر الشعبي الجزائري

Revolution Algerian popular poetry

د. نصيرة ريلي (جامعة بجاية / الجزائر)

ملخص:

يعتبر الشعر الشعبي أحد أهم أشكال التعبير الإنساني القديمة قدم تواجد الإنسان على هذه الأرض، وأكثر طرق التعبير انتشارا وتداولاً قديماً وحديثاً، فقد كان هذا الأخير مرآة صادقة عبّر من خلاله هذا الأخير على قضايا مجتمعه المختلفة بكل صدق وأمانة، ومن أهم تلك القضايا التي تناولها تعرّض بلاده للاستعمار الفرنسي الغاشم، حيث دعا أبناء مجتمعه للمقاومة والجهاد والتشبث بأرضهم وأرض أجدادهم كتشبت الرضيع بثدي أمه، وإثارة الحماس في نفوسهم من أجل التصدي للاستعمار فكان بذلك شعره سجلاً للحياة الثقافية والتاريخية والأدبية للمجتمع الجزائري.

ونستعرض في هذه الدراسة ما يطلق عليه شعر الثورة، ونحدد أهم خصائصه وسماته، ودوره في نشر الوعي القومي لدى الجزائريين إبان فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر.

الكلمات المفتاحية: الشعر الشعبي، الاحتلال الفرنسي، التاريخ، الجهاد، الذاكرة.

Abstract :

Arabic poetry is considered one of the most important forms of human expression, it's old as presence of man on earth, and is the most widespread and modern expression methods. The poetry has been a true mirror through which the popular speaker spoke about the various issues of his community with all sincerity and honesty, the most important issues which he addressed was about the brutal French colonialism to his country, where he called the sons of his community to the resistance and jihad adhere to them land and the land of their ancestors like the baby when he clings to his mother's breast, and stir up enthusiasm in them to fight colonialism; it was so, his poetry thus became a record of the cultural, historical and literary life of Algerian society.

In this study we review what is called the revolution poetry, and we define its most important characteristics and its role in spreading national awareness among Algerians during the French occupation of Algeria.

1. تعريف الشعر الشعبي:

الشعر الشعبي أحد الفنون القولية التي مارسها الإنسان منذ القدم، وعبر من خلاله عن تطلعاته وأمانيه، وأفراحه وأفراحه وهمومه، وقد تزامن ظهوره في المرحلة الشفوية للأدب، حيث تناقلته العامة جيلا عن جيل، فاكسب بذلك صفة الشيوخ والشهرة في الناس.

وقد اختلف الباحثون في تسميته فأطلقوا عليه مصطلحات متباينة من شعر شعبي إلى عامي إلى شعر ملحون، ومن الذين ذهبوا إلى التسمية الأخيرة محمد المرزوقي بحيث يرى أنّ مصطلح الشعر الملحون أوسع بكثير من الشعر الشعبي «إذ يشمل كلّ منظوم بالعامية سواء أكان مجهول المؤلف أو معروفه، وسواء روي في الكتب أو مشافهة، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب أو كان من شعر الخواص»⁽¹⁾

وواضح من هذا التعريف، أنّ المرزوقي يحصر اللغة العامية وحدها كمعيار أساسي في تحديد الشعر الملحون مقابل الشعر الفصيح، وهي لغة مبسطة يفهمها المثقف والعامي على حد سواء.

ويذكر هذا الرأي الباحث مصطفى حركات في قوله: «هو كل شعر خالفت لغته اللغة الفصحى في الإعراب أو الصرف أو المعجم»⁽²⁾.

أمّا أحمد قنشوبة فيرى أنّ الشعر الشعبي هو ذلك الأدب «الذي يعبر بصدق عن حياة الشعب من أحاسيس وأفكار وقيم اجتماعية، بلغة الشعب البسيطة التي يفهمها وبالمعاني والصور التي تناسب ذوقه مما يجعله يتواتر بين الناس عن طريق الرواية الشفهية»⁽³⁾.

ومن خلال هذه التعاريف مجتمعة يمكننا استخلاص بعض الخصائص التي تميز الشعر الشعبي عن سائر أنواع الأدب الشعبي الأخرى، نذكر منها ما يلي:

- أ. يتواتر بين الناس عن طريق الرواية الشفهية المبنية على الارتجال والإصغاء والحفظ والاستعادة.
 - ب. يستخدم اللغة العامية البسيطة التي يفهمها السواد الأعظم من العامة.
 - ج. يتميز الشعر الشعبي بالتداول والتبادل بين الجماهير الشعبية.
 - د. لا يُعرف مؤلفه، فالمبدع الأصلي يذوب في الجماعة التي ينتمي إليها، إلا أن الحال ليس كذلك دائما فقد نثر على قصائد شعرية شعبية تحتفظ بأسماء مؤلفيها.
 - هـ. يتميز الشعر الشعبي بصفة التراثية والخلود.
 - و. ينبع الشعر الشعبي من الشعب، فهو يعبر على آماله وأحلامه ووجدانه ويعكس قضاياها واتجاهاته ومستوياته الحضارية.
- وقد صنّفه الباحثون إلى صنفين أساسيين، وهما⁽⁴⁾:
- أ. الشعر الذي تكون الأبيات فيه متماثلة مكونة من شطرين مثل القصائد البدوية من نوع أتيي ويحق لنا أن نسمي هذا الشعر بالشعر الملحون العمودي.

ب. الشعر المبني على الفقرات وأنواعه كثيرة مثل الرباعيات والشعر الذي يحتوي على فراش وهدّة.

لقد أخذ الأدب الشعبي على عاتقه مهمة التأريخ للثورة الجزائرية بواسطة الكلمة الشعبية البسيطة الصادرة من أفواه مبدعين بسطاء ينتمون لعامة الناس، يتحدثون لغته اليومية ويعيشون ويلات الاحتلال وجرائمه، فعبروا عن هذا الوضع بوفاء وأمانة وبكل عفوية وتلقائية في الأسواق والمقاهي والتجمعات الحاشدة، فدعوا الشعب للثورة والجهاد من أجل تحقيق الحياة الكريمة، والدفاع عن دينه وثقافته ووطنه، وهو ما يؤكد الباحث أحمد يوسف في قوله: «لقد كان هذا النوع من الشعر داخل المشهد الشعري الجزائري العام سباقا في انصهاره مع الواقع، وتسجيله لأحداث تاريخية لا نلفي لها إشارات واضحة في الشعر

المكتوب بالعربية الفصحى من مثل تصوير للحياة الجزائرية في عهد الأتراك وبكائه على سقوط الجزائر في قبضة الاحتلال فكان أكثر التصاقا بالمقاومة وأغزر إنتاجا»⁽⁵⁾.

فقد حارب الشاعر الشعبي «أعداءه وخصومه بسلاحه الناري السليط ذلك لأنه سلق بلسانه من لم تطله بندقيته»⁽⁶⁾، فقد عمل على إذكاء الحس الثوري في الأوساط الاجتماعية، فدعاهم للجهاد بحمل السلاح في وجه الغازي المغتصب، وبيّن لهم أن الموت بكرامة خير من الحياة تحت وطأة المستعمر الدخيل، ولم يقف هذا الأخير عند هذا الحد بل شارك إلى جانب شعره «بسلاحه فكان يمارس القتال والنزال بنفس الروح التي كان يمارس بها نظم الشعر، فجاء شعره مطابقا لإحساس الثائر، وإصرار المجاهد، بعيدا عن التكلف والجري وراء الألفاظ الرنانة، والمبالغة الفارغة، مرتبطا بواقع الظروف القاسية التي تعيشها البلاد»⁽⁷⁾، ويتجلى ذلك من خلال الموضوعات التالية :

1. تصوير وقوع الجزائر في يد المستعمر الغاشم:

استطاع الشاعر الشعبي الكشف على العديد من الحقائق التي تخص الثورة التحريرية في الوقت الذي سكت فيه الأدب الرسمي عن ذلك، فأول قصيدة قيلت في سقوط الجزائر في قبضة الاحتلال الفرنسي كانت من الشعر الشعبي لعبد القادر الوهراني "الفرانصيص" حيث يقول⁽⁸⁾:

الأيام يا خواني تتبدل ساعاتها	والدهر ينقلب ويولي في اليين
بعد كان سنجان البهجة ووجاقها	الأجناس تخافها في البر وبحرين
الفرانصيص حرك لبها وخداها	لا هي مياة مركب لا هي ميتين
غاب الحساب وادرك وتلف حصابها	الروم للبهجة مشتدين
راني على الجزائر يا ناس حزين	

الكلب غير رقب للمرصى شافها	شاف المدافع لوجهه منصوبين
من جهة البحر قاع الناس تحافها	برج الفنار منه كي مضعورين
المومنين فزعت هي وصغارها	البراج والطابن.... بالمومنين

لاكن بالحزن حزنا	من بعد عزها وانهاات
حتى اليهود فرحوا لينا	ونساهم الكلاب تزغرت
اعلاش شايعة مزغنا	حتى النسا معنا حزن

حسراه وين بايتات مع قيادها	يا من درى على ذوك الفصباجين
من درى على ذوك العصات متاعها	من على ذوك النوباجيين
حسراه على السراية وعلى حكامها	وعلى مواضع الحكم المعوزين
حسراه على ذوك الشواش طغيانها	حسراه وين الاتراك النصاصين

وفيهما وصف الشاعر الشعبي حادثة نزول القوات الفرنسية الغازية الجزائر وصفا مطابقا لما جاء في الكتب التاريخية، حيث لم يتمكّن الأتراك من رد هذا العدوان لأن الجيش الفرنسي كان أكثر عدّة وعددا وتنظيما الأمر الذي جعل الدّاي حسين يبرم معاهدة الاستسلام بجنان الرايس يوم 5 جويلية 1830، و نتيجة لذلك تحوّل أمن

الجزائر إلى خوف ورعب وشقاء، وعجزها ورفاهيتها إلى فقر وجوع، وسكن الأعداء ديارها وقصورها، ونهبوا خيراتها «ورفع العلم الفرنسي على قصر الداى وأبراج وحصون مدينة الجزائر، وإطلاق 100 طلقة مدفعية لتحتيته»⁽⁹⁾.

وهو الأمر الذي يؤكد الباحث رابح لونيستي وآخرون في قولهم: «في يوم 14 جوان 1830 على الساعة الواحدة صباحا نزلت القوات الفرنسية المؤلفة من 37000 عسكري بقيادة الجنرال دي بورمون (De Bourmont) في سيدي فرج، رفقة 16 قسيسا، و40 مترجما، وعددا من الكتاب واليهود الجزائريين والضباط الأجانب كمراقبين، (...) وكانت الحملة محملة بالمدفعية وعتاد عسكري ضخم ومؤونة تكفيهم لمدة أربع أشهر، ومكثت هناك مدة أربع أيام في انتظار إمدادات أخرى، بينما كان جيش الداى يضم 7000 عسكري من بينهم قوات باي قسنطينة ووهران والمدينة، و40000 متطوع جزائري جاؤوا من وسط وغرب وشرق الجزائر غير مدرب وغير منظم، وبحوزته أسلحة محدودة، وذخيرة قليلة يقوده صهر الداى الآغا إبراهيم الذي لم تكن لديه الكفاءة اللازمة لقيادة المعركة»⁽¹⁰⁾.

ويوافق الشاعر "بشير بن عدة" من سبقه أو عاصره من الشعراء الشعبيين عن الأسباب الموضوعية التي مكّنت الجيش الفرنسي من التفوق في هذه الحرب حيث يقول⁽¹¹⁾:

يوم حراك الفرنسي على السلطان	لا طلاً يا علي وجعفر
إتأنت بعد عزها حرة الاوطان	حزني حزني على الجزائر
بعد العيش العزيز ولات في الاحزان	بايت سلطانها محير
الإسلام منكدين و ازهاو الخزيان	تشاهد كرغلان وحضر
ولات هلعاً ناسها من بعد لامان	كالي ما جوها مسابير

كما يُبيّن المبدع الشعبي في قصائد أخرى الأسباب الحقيقية وراء احتلال فرنسا للجزائر والمتمثلة في سيطرة اليهود على التجارة في الداخل والخارج، وتسييرهم للموانئ، فقد كان هؤلاء يترقبون بشغف تنفيذ خطة الاحتلال عام 1830 مثلما يبينه النص الشعري لأحد الشعراء المجهولين حين قال⁽¹²⁾:

نَظَمْتُ الْبَرْ وَالْبَحْرَ دَرْتُ التَّجَارَ
كُوهِنُ مَعَ إِسْحَاقَ حَايَكُ
عَمَلْتُ يَهُودِي وَكَيْلٌ وَلَأَلِي صَمَصَارُ
أَلْمَلْعُونُ طَغَى الدَّرَكُ
لَعْبُونِي سَيَبُونِي لِلْكُفَّارِ
خَدَعُونِي وَرَضَاؤِي أَلْمَهَالِكُ

فقد سهّل يهود الجزائر دخول القوات الفرنسية إلى مدينة الجزائر واستقبلوهم «لوحدهم بحفاوة، وشرع الجيش الفرنسي على الفور في نهبها بمساعدة اليهود الذين دلّوا ضباط وقادة الحملة على أموال الداى وكنوز القصبية»⁽¹³⁾.

كما صوّر الشاعر الشعبي في ثنايا قصيدته فرحة اليهود ونساءهم بالاحتلال الفرنسي للجزائر حيث يقول:

حتى اليهود فرحوا لينا ونسأهم الكلاب تزغرت

فقد خلّف لنا الشعر الشعبي سجّلا تاريخيا وثّق لأهم أحداث البلاد ولأماكن والأشخاص الذين لعبوا الدور الأساس في تحقيق النصر واسترجاع الحق المسلوب والسيادة الوطنية ومحو فرنسا التي عدّبت ودُمّرت وقتلت شعب آمن بالحرية والانتصار.

وهكذا يتبين لنا أنّ الشاعر الشعبي تولى نقل أهم الأحداث والثورات التي تعرضت لها البلاد نقلاً أميناً، فقد صور حياة الشعب وتاريخهم ومآثرهم، وخلّد أجداد الثورة وافتخر برجالها العظماء الذين رفضوا العيش تحت وطأة الذل والعبودية.

2. الدعوة إلى الجهاد ومحاربة الاستعمار:

دعا الشاعر الشعبي الشعب الجزائري إلى الجهاد والاستشهاد في سبيل استرجاع الوطن المسلوب وتخليصه من ذل العبودية، طلباً لنعيم الجنة التي وعد الله بها المجاهدين والشهداء على ما يقدمونه من تضحيات جسام بالنفس والنفس في نصرة الوطن وإعلاء رايته، يقول عبد القادر الوهراني في قصيدته "الفرانصيص" (14):

أهنا الناس تظهر وتبان أخبارها موت الجهاد خير من اللي حين
حور الجنان راها تغرت باصواتها أبواب النعيم للامة مفتوحين
الموت لازمتنا واحنا يازادها والصبر لا تكونوا شي خيفانين
ظل الطراد يوم الحد والاثنين

وهو الأمر الذي يقرّه الشاعر بلقاسم بن زغّادة (1886-1978) الذي يحرض المجاهدين على الثورة، وخوض القتال، وينبذ كلّ جبان متقاعس على أداء مهمة الجهاد والتضحية من أجل تحقيق الحياة الكريمة، فيقول (15):

اللي مات يجاهد خير من عايش مذلول كلّ ليلة فجعه جديده لعياله
لي مّيت راه في جنّنه مضمون وأما الحيّ يحدثونا بافعالو

كما صوّر الشاعر الشعبي من خلال أشعاره حزنه الشديد لفقد كبار المجاهدين في ساحة الوغى نتيجة اندفاعهم إلى الموت في سبيل الوطن المغتصب، مستهينين بقوة القوات الفرنسية وجبروته، أمثال مصطفى بن بولعيد، واعميروش وغيرهم، مثلما يتجلى جلياً من خلال هذه الأبيات (16):

امصطفى بن بولعيد الشجاعة والقلب احديد
الكانو* والكرتوش أجديد حكموك الخباثة باليد
ويقول أيضاً (17):

أعميروش الوطني اللي هز السلاح الماني
واينك رايع احناني ماتوا الرجال اللي بكوني

فبهذه الروح العالية تمكّن المجاهدون الجزائريون من تحقيق الانتصارات العظيمة ضد فرنسا، وبتضحياتهم الجسام أن يحطموا أكذوبة التفوق الفرنسي، وطردوهم من أرضهم شر طردة بعد أن دفعوا ثمناً يُقدّر بمليون ونصف مليون شهيد.

لقد تحقّق للجزائريين النصر، وحاقت الهزيمة بأساطين الكفر والطغيان، فيذكر الشاعر ما سيحصل عليه الشعب بعد تحقيقه للاستقلال والنصر من كرامة وسيادة، فيقول (18):

الضّغط الّي كان عتّا راه ينزل ومع شاو الصّيف يتنّحي خياله
ويجينا سلطان بعساكر وطبول فرحات المذكور والآ مثاله
تباشر بيه العرب صحراء واتلول كمّل يا ربّي نشوفو خياله

3. الافتخار ببطولات المجاهدين:

لقد تمكّن الشعر الشعبي من «رصد مختلف الأحداث التي شهدتها البلاد خلال فترات تاريخية مختلفة، وسجّل ذلك في ذاكرة الشعب ينقلها من جيل إلى جيل، وكانت الأوضاع السيئة التي مرّ بها مثلها مثل الأوضاع السارة موضوعاً يعبر عنه الشاعر الشعبي، خاصة بعد أن فقد حريته، فلم يجد الشعب متنفساً لمكنوناته إلا في القصيدة الشعبية تسير بها الركبان، وتتجمع حول روايتها الحلقات ويتغنى بها المدّاح في كلّ شعب من شعاب الأرض الجريحة ليضعها ضماداً على شغاف كلّ قلب مكدوم»⁽¹⁹⁾.

فقد واكب الشعر الشعبي حركة تطور المقاومة العسكرية الجزائرية الطويلة ضد الاحتلال الفرنسي عام 1830 بداية من ثورة الأمير عبد القادر في الغرب، وأحمد باي في الشرق، وما تلاها من انتفاضات شعبية التي كانت الحجر الأساس لاندلاع الثورة التحريرية الكبرى، وصولاً إلى مرحلة الاستقلال وظهور الدولة الجزائرية الحديثة، مثلما تعكسه هذه الأبيات الشعرية الواردة في قصيدة الشاعر أحمد كرومي (1948-2002) التي تحمل عنوان ((الشعب اليوم تنظّم)) حيث يقول في هذا الشأن⁽²⁰⁾:

الثورة الأمير بدّاها	وعلى الجزائر راها	يرعى ما اعطى القسّام
للمقراني خلاّها	ألف وثمانمائة راها	زيد الستين معاها
	كاد يتّبع الارسام	
كلّ ابطاله قضّاها	راحو طول الدّوام	
قعد ليها بوعمامة	قائم ما خصّ اقيامه	كلّ ابطاله زعامه
	صبرو كذا من عام	
بالسيوف العدّامة	قطّعوا رؤس الاعجام	
شعابه قلاّعين الهانه عنان	واقر عمور معانا	كلّ القبائل فتّانه
	تجي يوم الزحام.	
فرنسا جابت الاعانه	فزعو ليها قيام	
الشعب اليوم تنظّم	بدا في السياسة يخدم	عارف في الطّول ينجم
	راه متّبع لرجام	
الجيش الوطني متحرّم	باه ظهر الاعلام	
فرنسا راها معذورة	كّبت في قاع احدوره	بابطال الغداء مشموره
	تهدّم حيط الظّلامي	
باقنايل الكبير	طلقت فيه الحكام	
في ربه وخمسين بدينا	في ذا الحرب اتّاوينا	جاهدنا في اعدونا
	وطال الحرب القدّم	
في الستين تقوينا	بان الضوء للاسلام	
وفي الحرب طوال مرارو	كلّ قبايلنا ثارو	كلّواحد يجيب عبارو
	وفات السابع في العام	
الوطن حماها صغارو	قبل الفجر العلام	

كلمة زينه مختاره جابوها ذا الدباره ذوك فراسين الغاره قبضوا الطير السّهام

اثنين وستين ابشاره اتفاجا عتّا الظّلام.

كما صوّر الشاعر أحداث ومجازر 8 ماي 1945 الرهيبة التي ذهب ضحيتها أكثر من 45000 جزائري في كل من سطيف، وقالة وخراطة، بعدما طالبوا فرنسا بحصولهم على الحرية والاستقلال مقابل مساعدتهم لها في حربها ضد الألمان، لكن فرنسا لم تلتزم بالوعد التي قدّمتها للجزائريين بل طبقت عليهم سياسة عسكرية وحشية تمثلت في القتل الجماعي، واعتقال عدد كبير من السكان وزجهم في السجون، وتخريب ممتلكاتهم، وإحراقهم أحياء، مثلما يتراءى لنا جليا من خلال هذه الأبيات (21):

السّينِعالْ يُطِيرْ كَالْمَحْنُونْ
حَرْقُوا (بَالْبُونَبَاتْ) كَمْ مَن دِيسْ
فِي خَرَاطَّةْ هَاجَتْ (اسْبِينُولْ)
قَتَلُوا فِيهَا أَبْرُورْ وَتَرَارِيسْ
قَالَمَة تَمْ الدَّمْ عَادْ أَعْيُونْ
تَأْنِي سُونْ أَهْرَاسْ عَادْ أَغْفِيسْ
هَاجُو تَأْنِي أَوْلَادْ بَنْ شَمْعُونْ
وَالْعَشْكَرْ اَزَمَى مَعَ البُولِيسْ
تَبْعُو تَمُوتْ مَنَ الْعَرَبْ مَلُيُونْ
وَالْبَاقِينْ أَذُوهُمْ أَتْحَابِيسْ

وهذه الأحداث يُؤكدُها باحثو التاريخ، في حديثهم عن هذه المجازر حيث يقولون: «لقد كان القمع الفرنسي رهيبا ووحشيا ولا إنسانيا، وكان من عمل وصنع الجيش والبحرية والطيران ورجال الدرك والمليشيات الأوروبية، والحقيقة أن كل عربي لا يحمل علامة "مثلثة الألوان"، مسلمة من طرف السلطات الاستعمارية كان يردى قتيلا دون سابق إنذار...، وقد أعدمت السلطات الاستعمارية جماعات بكاملها بين 8 ماي ونهايته، وأحرقوا بعض الضحايا ورموا بالبعض الآخر في أفران الجير كما حدث في مدينة قالة» (22).

كما ركّز الشاعر محمد اللصالح لوصيف على وصف حدث اندلاع الثورة التحريرية في الأول من نوفمبر 1954 ضد الاحتلال الفرنسي، إذ يقول في نصه "أول نوفمبر" (23):

فالربعة واخمين انهار الميدان ليلة فاتح نوفمبر تاريخ يشهد
انخرمت الرجال هذوك الشجعان قامت الأبطال للحرب اتجاهد
ثورتنا بالنصر فتحت البيان
اثنين وثلاثين مكان في الأوراس اتصهد

حيث اندلعت أول رصاصة من جبل الأوراس معلنة بداية الثورة المسلحة، ثم شملت هجومات المجاهدين عدة مناطق من الوطن، والتي انتهت إلى «مقتل 10 أروبيين وعملاء وجرح 23 منهم، وخسائر مادية تقدّر بالمئات من الملايين من الفرنكات الفرنسية» (24).

وقد تمكنت هذه الثورة التي نادى إلى الحرية والإعتاق إلى وضع أسس بناء الدولة الجزائرية وتحقيق حلم الشعب في الاستقلال (25):

سَجَلْ يَا تَارِيخَ لَمَعَانِ
وَأَكْتُبْ لِلْبَيْنِ ذِكْرَى لَلْأَبَاتِ
أَشْهَدُوا عَنَّا يَا جِيَالَنَا
مَاذَا عَلَيْنَا مِنَ الصُّعُوبَاتِ
لِلدَّيْنِ وَالْوَطَنِ اخْنَايَا جَاهِدْنَا
كِمَثَلِ الْأَجْدَادِ فِي وَقْتِ السَّادَاتِ
فِي كُلِّ الْأَعْمَالِ رَبِّ نَاصِرْنَا
أَحْنَا جُنْدَ لَيْةٍ فِي سَائِرِ الْأَوْقَاتِ
نَصْرَهُ نَحْفَقُ بِهِ وَاعِدْنَا
بِالْفَعْلِ شَفْنَا عَدَّتْ بَيِّنَاتِ
فَالزُّرْقَا وَ مُحَارَقَهُ وَالْمَيْمُونَهُ
النِّسْبِيَّةُ شَوْفَ بَعْضِ التَّفْصِيلاتِ.

ويمكننا القول بعد كل هذا أن شعراء الشعر الشعبي استطاعوا أن يكتبوا لنا تاريخ البلاد بأحرف من ذهب عن طريق حديثهم عن الشهداء فرسان الحرية الذين رووا الأرض الطاهرة بدمائهم الزكية دفاعا عن الثورة والوطن.

4. الإعلام:

لقد أخذ الشاعر الشعبي على عاتقه مهمة إعلام الجماهير الشعبية بكل ما خفي عليه من الأخبار الحربية، وبمختلف الثورات المندلعة في مختلف مناطق البلاد شعرا في زمن غابت فيه وسائل الإعلام من إذاعة وتلفزيون وصحافة لإطلاع العامة على ما كان يجري في البلاد، فقد «كان المواطنون يعيشون في شبه سجن رهيب، وعزلة تامة، وقد تندلع ثورة في جهة ما من التراب الوطني، لا تبعد عن الجهة المجاورة لها إلا بضعة أميال، ولا يسمع هؤلاء إلا بعد أسابيع، وأحيانا شهورا، يضاف إلى هذا أن قوات الغزو كانت تفرض حصارا شديدا من الإرهاب والكتمان على أخبار الثورة الجزائرية، وانتصاراتها حتى لا تسرب إلى المناطق الأخرى» (26)، حتى تتمكن من السيطرة على الأهالي، فقد «كان الشعر بمثابة وسيلة إعلام تحمل تلك الأنباء إلى الشعب الذي كان لا يزال ينتظرها في شوق ولهفة» (27).

فها هو الشاعر الشعبي يبلغ الناس أخبار النصر التي حققها المجاهدون ضد أعداءهم فيقول (28):

ياحليل الواغش المجاهدين أو ماذروا البارح في الليل
حرقوا الماشينة وزادوا الشار أو ماذروا البارح في الليل

وهذه الشاعرة فاطمة منصوري، تنفي نبأ وفاة المجاهد "مبروك"، بعدما أذاعت القوات العسكرية الفرنسية مقتله، فتدخل في نفوس الأهالي الفرح والحبور، فتقول (29):

جواب البعايد من "مبروك" وصلنا
وأطلق سراحه يا إلهي لينا
عليك السلام وإن شاء الله تحملنا

وقد تعرضت هذه الأخيرة بسبب تصريحها للاعتقال والسجن، فقد كانت السلطات الفرنسية تمنع إنشاء مثل هذه القصائد لدورها الخطير في إضرام نار الثورات وتأجيج نيرانها.

كما فضحت القصيدة الشعبية الخونة الجزائريين الذين باعوا الوطن والدين مقابل بعض الامتيازات التي حظوا بها من طرف القادة والضباط الفرنسيين، وفي هذا المجال يقول الشاعر⁽³⁰⁾:

يا لقوميه لعمى يعميكم
الشهيرة ما دوم عليكم
جيش التحرير حالف فيكم

ويقول آخر⁽³¹⁾:

يالقوميه يالذمية
ياالي بعنو دينكم أعلى ثلاثمائة
احنا ما ابغيناش المالية
ابغينا عيشة الحرية

نستنتج مما سبق، أن الشاعر الشعبي كان اللسان الناطق للأخبار الثورية التي تعيشها منطقتة والنواحي القريبة منها، بل يمكننا الجزم على أنه كان سمع الرأي العام وبصره وصوته، فقد تمكن من تزويد الشعب بالأخبار التي هو بأمر الحاجة إليها، تتبع مسار الثورة وجنودها في عملياتهم المتواصلة ضد القوات الاستعمارية، فكان بذلك أداة فعالة لغرس روح التضحية بين مختلف شرائح المجتمع وتقوية الإيمان بالنصر أو الاستشهاد.

ويمكننا القول بعد كل هذا أن الشاعر الشعبي قد استطاع أن يروي مسيرة هذا الوطن على امتداد التاريخ، فتحدث عن أمجاد، وسجل أحداثه وتضحياته المشرفة، لأنه عاش ويلات الاحتلال وتذوق ذل العبودية والاستبداد كما قام بدور بارز في إيقاظ همم الناس، وبعث الروح الجهادية في نفوسهم، والفخر بالمجاهدين وبما أظهروه من صور الشجاعة والبطولة والإقدام في ساحات الوغى لإيمانهم بأن كل ما أخذ بالقوة يجب أن يُسترجع بالقوة.

5. مشاركة المرأة في الجهاد:

شاركت المرأة الجزائرية أخاها الرجل إبان فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر وساندته في عمله النضالي عن طريق تأدية مهام عديدة كالمشاركة في القتال، والتجسس لأجل نقل الأخبار للمجاهدين، وجمع التبرعات، ونقل الدعم، وإعداد الطعام والمؤونة للمجاهدين، وخياطة ملابسهم وغسلها، وتمريض الجرحى، وإعداد الملاجئ وتجهيزها، ووضع القنابل في المقاهي التي يقصدها كبار المستعمرين، إلى جانب القيام بتربية الأبناء، وخدمة الأرض وتربية المواشي، ومساعدة أبناء المجاهدين والمعتقلين.

لقد نادى المرأة الجزائرية بحقوقها في النضال والكفاح إلى جانب أخيها الرجل، مثلما يبينه هذا النص الشعري المؤدى بترانيم نسوية⁽³²⁾:

آ الطالع للجبَّـلِ اعْلَمْـنِي
هـَـاتِ لِي كـَـابـُوسَ بَاشْ نَجَاهْدُ
خويا غلاه تَدَسْـهـَا مَن
وَنَمْشِي مَعَكُمْ يَا الرِّعَمَ
يَا الوَاعْشَ دِيرُونِي فَرْقَلِيَّةَ
وَبَاةَ نَدَاوِي المِجَاهِدِينَ

كما تمكنت من وصف شجاعة وبسالة المجاهدين وقوتهم على مواجهة العسكر الفرنسيين رغم كثرة عددهم وعدتهم، مثلما يظهر من خلال هذا المقطع الشعري⁽³³⁾:

وَلَاذَ الْجَزَائِرِ تَعْلُو
وَالْفِتْنِ قَدَّوْ أَخْرَابَهُ

لَا يَرْهَبُوْهُ لَا يَذْلُوْهُ
لَا تُكَيِّدُهُمْشِ الْمَجَابِلَةُ
يَقْسُوْهُ عَلَى هَبَّةِ الرِّيْحِ
طَائِرِيْنَ فَوْقَ السَّحَابَةِ
بِالنَّوْرِ وَبِالْمَصَابِيْحِ
كِي يُوَهِّزُوْهُ مِنْ غِيَابِهِ
عَنْهُمْ خَطَبَ سِي حَمَالٍ
طَالِبَ مُشْرِغٍ كَتَابِهِ
اللَّهُ يُنْصِرُهُ عَ الْكُفَّارِ
فِي اللَّفْظِ مَا أَحْسَنَ أَوْجَابِهِ
بِحَجَاةِ حَمْدِ اللَّهِ بِالْخَيْرِ
يُدِيرُ جِهْدَهُمْ فِي الصَّوَابَةِ

هجت الشاعرة الجزائرية الجيش الفرنسي والخونة من الجزائريين الذين تنكروا لدينهم وبلدهم فالتحقوا بصفوف العدو،
مثلما يوضحه هذا المقطع الشعري⁽³⁴⁾:

روح تروح يا الرُّومي بركاك
هذي بلادنا ميش بلاد أباك
جابتك الحملة وذاك الواد
يا فرنسا ما عندك أبلاذ
ديغول ماشي انتاع الهمة
نيقو طويل انتاع الشمة
الحركي مالك مالك
جلاية الحركي احلاس حمازنا

وبناء على ما سبق، يمكننا القول إن المرأة الجزائرية قد ساهمت مساهمة فعالة في الدفاع عن الوطن وتحريره من قبضة
المستعمر الفرنسي العاشم، بعد إيمانها أن الثورة ستنتهي لا محالة بالحصول على الاستقلال والحرية.

ويمكننا القول بعد كل هذا أن الشعر الشعبي قد واكب الثورة التحريرية في جميع مراحلها مجدها وافتخر ببطولات رجالها
ونسائها البواسل اللواتي كن شريكا أساسيا في تحقيق الإستقلال، ورفض سياسية المحتل الغاصب ودم جرائمهم الإنسانية
المرتكبة ضد الشعب الجزائري.

لقد تيقن المبدع الشعبي للدور الذي يلعبه الشعر في إيقاظ الوعي القومي لدى الجماهير الشعبية العريضة، فدور هذا
الأخير كان لا يقل مكانة عما كان يحققه المجاهدون في ساحات الحروب، لذلك دعا الشعب الذي يلاقي الدل والهوان أن
يستعد للجهاد في سبيل حماية الوطن بسلاحه عن طريق التضحية بالنفوس والدماء لتحقيق النصر والاستقلال بعدما تيقن أن
الحرية لا تعطى ولكن تؤخذ غالبا بلغة الحديد والتار.

قائمة الهوامش:

1. محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967، ص. 51.
2. مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق، د.ت، ص. 16.
3. أحمد قنشوبة، الشعر الغض (اقترابات من عالم الشعر الشعبي)، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، د.ت، ص. 14.
4. مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص. 18.
5. أحمد يوسف، يتم النص (الجينالوجيا الضائعة، ط. 1، منشورات الاختلاف، 2002، ص. 31.
6. ليسير فتحي، من الصعلكة الشريفة إلى البطولات الوطنية، ط. 1، صفاقس، ميديا كرم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس 1999، ص. 95.
7. التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص. 99.
8. رابح بونار، الشعر الشعبي وتطوره، مجلة آمال، ع. 4، نوفمبر وديسمبر، 1969، الجزائر، ص. 74، 75.
9. رابح بونار، الشعر الشعبي وتطوره، ص. 62.
10. رابح لونيسي وآخرون، تاريخ الجزائر المعاصر، ج. 1، دار المعرفة، الجزائر، 2010، ص. 62.
11. جللول يلس، الحفناوي أمقران، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، د.ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ص. 44.
12. التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص. 109، ص. 110.
13. رابح لونيسي وآخرون، تاريخ الجزائر المعاصر، ص. 64.
14. رابح بونار، الشعر الشعبي وتطوره، مجلة آمال، ع. 4، نوفمبر وديسمبر، 1969، الجزائر، ص. 74، 75.
15. عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتحليلات؟)، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، 2006، ص. 135.
16. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية بمنطقة الأوراس (1954-1962)، ج. 2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص. 42.
17. المرجع نفسه، ص. 44.
18. عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، ص. 135.
- الكانو: مدفع.
19. عبد القادر خليفي، الشعر الشعبي البطولي ودوره في وحدة المجتمع الجزائري، أعمال الملتقى الوطني حول مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، تيارت 13-14 أكتوبر 2002، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص. 135.
20. عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، ص. ص. 137، 138.

21. التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص.ص. 359، 358.
22. العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة (1955-1962)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص. 83.
23. رابح لونيسي وآخرون، تاريخ الجزائر المعاصر، ص. 262.
24. المرجع نفسه، ص. 273.
25. التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص. 361.
26. التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص. 100.
27. مرسي الصباغ، قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي، دار الوفا لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص. 30.
28. عمر ديدوح، الدور الإعلامي للشعر الشعبي في تفعيل المشاعر الوطنية، أعمال الملتقى الوطني حول مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال الفنون القول الشعبية، تيارت 14، 13 أكتوبر 2002،
29. أحمد قنشوبة، الشعر الغرض، ص. 68.
30. العربي دحو، ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية (في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية)، دار الأملية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص. 67.
31. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
32. عبد القادر خليف، القول، المرأة والثورة التحريرية، مجلة إنسانيات (المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية)، ع. 25، 26، 2004، ص. 7، 25.
33. بشير خلف، فاطمة منصوري شاعرة الثورة الجزائرية، أصوات الشمال (مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة)، السبت 17 نوفمبر 2018.
34. عبد القادر شارف، صوت المرأة الجزائرية في ضوء الأغنية الشعبية أثناء الثورة التحريرية، مجلة جسور المعرفة، ج. 1، ع. 1، 2015، ص. 108.

الحجاج ومصطلحاته في التفكير البلاغي لدى عبد القاهر الجرجاني

د. عزوز ميلود (جامعة تيارت /الجزائر)

د. بوشريحة براهيم (جامعة تيارت /الجزائر)

ملخص:

الحجاج (من الحجة) وهو مصطلح نقدي بلاغي قدم قدم العلوم والمعارف الإنسانية، وهو من مقومات النصوص التي تبحث عن مداخل لعقول وقلوب المتلقين، وفي العصر الحديث أخذ موضوع الحجاج أبعادا وتجاهات من حقول معرفية عدة، واختلفت المقاربات التي تنغيا تأطيره ووضع الضوابط المنهجية للوقوف على أهم مرتكزاته ومبادئه، ولذلك نشطت في الآونة الأخيرة الأبحاث التي ترصد مواطن الحجاج والكشف عن آليات اشتغاله، فقد صار له حضور لافت في مختلف الخطابات سواء أكانت فلسفية أم أخلاقية أم قضائية أم أدبية أم سياسية...

وتأتي هذه المحاولة لترصد مواطن الحجاج ومصطلحاته في تراث عبد القاهر الجرجاني، وبخاصة في كتابيه: (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة)، حيث يتم التركيز على النصوص التي يتجلى فيها موضوع الحجاج مشفوعا بالمصطلحات الحجاجية والكشف عن مرجعيتها المعرفية وآثارها الإقناعية.

الكلمات المفتاحية: الحجاج، البرهان، البيان، النظر، البصر، البلاغة، الجرجاني.

Résumé:

L'argument est un ancien terme rhétorique en termes de sciences et de connaissances humaines, qui est l'un des fondements des textes cherchant à pénétrer dans l'esprit et le cœur des destinataires. A l'époque moderne, le sujet des pèlerins prenait des dimensions et des interactions dans de nombreux domaines de la connaissance. Établir les contrôles méthodologiques pour identifier les principes et principes les plus importants, et donc actif dans les recherches récentes qui surveillent les citoyens des pèlerins et la divulgation des mécanismes de l'emploi, est devenu une présence remarquable dans divers discours, qu'ils soient philosophiques ou moraux, judiciaires, littéraires ou politiques ...

Cette tentative de surveiller les pèlerins et leurs termes dans l'héritage d'Abdul-Qaher Al-Jurjani, en particulier dans ses livres: (signes de miracles et de secrets de la rhétorique), où l'accent est mis sur des textes qui reflètent le sujet des pèlerins accompagnés des termes de pèlerinage et de la divulgation des connaissances de référence et des effets persuasifs.

مقدمة:

اتسم منهج الإمام عبد القاهر الجرجاني بالجدل والرد والاعتراض مشفوعاً بالحجج والأدلة، لأن دواعي تدوين الكثير من كتبه هي ردود على أفكار تبنتها مرجعيات علمية مختلفة المشارب ومتباينة المذاهب، ساقط لها الكثير من الدعائم الحجاجية لترسيخها في أذهان المستقبلين، وكان للإمام الجرجاني موقف مخالف للكثير من القضايا، ومن أجل تنفيذ تلك المزاعم وتفكيك دعائمها الإقناعية، كان لابد من دحضها بتبني استراتيجية حجاجية تنتظم في سياقات مختلفة تتوسل التدرج في عرض الحجج مرفوقة بجهاز مصطلحي، وذلك بغية مقارعة الخصوم، وإقامة الدليل القاطع الذي منتهاه دحض مزاعمهم، وقلب قناعات المتلقين وترسيخ فهم جديد لديهم.

ومن هذا المنطلق حاولت هذه الورقة البحثية أن ترصد أهم مصطلحات الحجاج التي تداولها عبد القاهر الجرجاني في كتابيه: "دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة"، وهما كتابان وقع اختيارهما من بين الكتب التي دونها الإمام لجعلهما عينة نبحث فيهما عن الجهاز الاصطلاحي في موضوع الحجاج، فكيف كان هيكل تنظيم هذه المصطلحات؟، ومن أين استقاهما؟ وما آثارها على المتلقين المقصودين بالرد والاعتراض؟

وفي هذا السياق من الضروري أن نبحث في مادة الحجاج في المعجمات العربية لتقريب دلالاته المعجمية، والبحث عن الروابط بينها وبين الدلالة الاصطلاحية.

مفهوم الحجة:

ورد في لسان العرب: "الحجة: البرهان؛ وقيل: الحجة ما دُفِعَ بِهِ الخصم؛ وَقَالَ الْأَزْهَرِي: الْحُجَّةُ الْوُجْهُ الَّذِي يَكُونُ بِهِ الظُّفْرُ عِنْدَ الْخُصُومَةِ. وَهُوَ رَجُلٌ مُحْجَّاجٌ أَيْ جَدِلٌ. وَالتَّحَاجُّجُ: التَّخَاصُّمُ؛ وَجَمْعُ الْحُجَّةِ: حُجَجٌ وَحِجَاجٌ. وَحَاجَّهُ مُحَاجَّةً وَحِجَاجاً: نَازَعَهُ الْحُجَّةَ. وَحَجَّه يَحْجُّهُ حَجّاً: غَلَبَهُ عَلَى حُجَّتِهِ..." (1)

يتبين من هذا المفهوم أن الحجة والحجاج يكونان خصومة وهذا ما دللنا عليه العبارات الواردة في التعريف: "ما دُفِعَ بِهِ الخصم"، ولفظة التَّحَاجُّجُ: التَّخَاصُّمُ، فكلُّها مؤشرات على ترابط الحجة بالخصومة ترابطاً عضوياً، "وما دامت هناك خصومة فالجدال هو المظهر الذي يجسّد صورة هذا الخطاب الحجاجي" (2)

وتكاد تجمع كلّ المعاجم العربية - قديمها وحديثها - على هذا المفهوم من كونه قائماً على خصومة فكرية، ومتركزاً على الجدل القائم على دحض الحجة بالحجة الأقوى، ذلك أن "الحجة في معناها السائر هي إما تمشّ ذهني بقصد إثبات قضية أو دحضها، وإما دليل يقدم لصالح أطروحة ما أو ضدها" (3).

وبالانتقال إلى الدراسات الحديثة - التي أولت عناية فائقة بالخطاب الحجاجي - نجد أنّ المنظرين لهذا التوجّه يلحّون على أن الحجة "عنصرٌ دلاليّ يقدّمه المتكلم لصالح عنصر دلاليّ آخر، والحجة قد ترد في هذا الإطار على شكل قول أو فقرة أو نصّ، أو قد تكون مشهداً طبيعياً أو سلوكاً غير لفظي، والحجة قد تكون ظاهرة أو مضمرة بحسب السياق، والشيء نفسه بالنسبة للنتيجة والرابط الحجاجي الذي يربط بينهما" (4).

ولدعم المحاجج لتصوره وإقناع خصومه يتوسل بجهازٍ اصطلاحيّ تشكّل مادته ممّا شاع من اصطلاحات المحجاج، لأنّ المقدمات المحجاجية تنطلق من تسييج النص بمفاهيم وألفاظ ذات حمولة إقناعية تحمل الجمهور على الإذعان.

وبما أنّ المحجاج حقّق معرّيّ متأصّل في تراثنا العربيّ البلاغيّ منه والفلسفيّ، فإنه من الضروريّ أن تشتمل خطابه على مصطلحات تبني أصول تصوراتهِ وتنظم في سياقات مختلفة كالمناظرة والمحاججة والجدال والمحاورة والمقابلة وغيرها من المواضيع التي يكون المحجاج عنواناً كبيراً لها، واحتفظت بها مختلف المدونات العربية التراثية.

كما لا يخفى على الدارس أنّ الحقل اللسانيّ قد استقطب مصطلح المحجاج، فكان المحجاج اللسانيّ (المحجاج في اللغة) (l'argumentation dans la langue) أحد أهمّ توجّهات الفكر المحجاجي الحديث التي أرسى دعائمه كل من "أنسكومير" و "أزوالد ديكر" ، وملخص هذا التوجّه أنّ اللغة تحمل في طياتها بصفة ذاتية وظيفية محجاجية، ذلك أنّ "دراسة المحجاج تنتمي إلى البحوث التي تسعى إلى اكتشاف منطق اللغة، أي القواعد الداخلية للخطاب، والمتحركة في تسلسل الأقوال وتتابعها بشكل متنام تدريجيّ، وبعبارة أخرى يتمثل المحجاج في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب." (5)

وتقوم دعائم المحجاج اللغوي على الروابط المحجاجية والعوامل المحجاجية، وقد فرق بينهما ديكر، فالأولى تقوم وظائفها على الربط بين قولين أو بين حجتين، وتساعد لكل قول دور حجّاجي محدد حسب السياق التداولي، ومن بين هذه الروابط: بل، لكن، حتى، لاسيّما، إذن، بما أنّ...، أما الثانية فهي لا ترتبط بين حجة وأخرى، بل تقوم بدور حصر الإمكانيات المحجاجية وتقييدها داخل ملفوظ حجّاجي معين، ومن أدواته: ربما، تقريبا، تكاد، وقليل، كثيرا... وجل أدوات الحصر والقصر (6).

وللوقوف على هذه المفاهيم المحجاجية في التفكير البلاغي لدى الإمام عبد القاهر الجرجاني وتجلياتها في كتاباته في المدونتين المعنيتين سنعاين أهمّ المصطلحات المحجاجية التي اختط بها الإمام معالم طريقه لبلوغ غاياته في قلب القناعات التي ترسخت في عقول كثير من البلاغيين وعلماء الإعجاز وكذا النقاد، وكيف انتظمت في السياق التداولي؟

أهم المصطلحات المحجاجية التي تداولها عبد القاهر الجرجاني في مدونتيه:

إنّ أول ما يشد انتباه الباحث -وهو بصدد البحث عن المصطلح المحجاجي لدى عبد القاهر الجرجاني- هو عنوان كتابه: "دلائل الإعجاز" الذي يحمل مصطلحاً حجّاجياً: "دلائل" جمع "دليل"، وهذا ما يجعل القارئ يدرك بأن الكتاب المعني بالتقصّي والبحث هو كتاب في المحجاج والبحث عن الأدلة، ويكون للمنزع العقلي والتحليل المنطقي حيزاً معتبراً في هذه المدونة البلاغية والنقدية معاً.

إنّ الحقل المحجاجي من الحقول المعرفية الخصبة التي يكون فيها للمصطلح -ودلالاته المعرفية- حضور لافت، وبخاصّة لما ترتبط بالمنجز الكلامي الذي يستقي أصول تفكيره من فرقة المتكلمين كما هو الشأن لدى شيخ البلاغة العربية، وقد وظّف العديد من اصطلاحات المحجاج ولعل أبرزها مصطلح "المحجاج"، فهو أصل المصطلحات المحجاجية، وقد ورد عند عبد القاهر الجرجاني في الفصل الذي عقده في كتابه "أسرار البلاغة" حيث وضع له عنواناً: أمثلة التمثيل الذي جاء في أعقاب المعاني، تحدث فيه عن التشبيه التمثيلي الذي يقوم على إخراج النفوس من الحَقّي إلى الجَلّي، ومن المعقول إلى المحسوس، يقول الجرجاني: "و اعلم أنّ ممّا اتفق العقلاء عليه، أنّ التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني كسأها أُنْهَتْ، وكسبها منقبةً،

ورفع من أقدارها، وشبَّ من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس إليها، ودعا القلوب إليها [إلى أن قال: ... فإن كان مدحاً كان أبهى وأفخم، وإن كان ذمّاً كان مسّه أوجع وميسّمه ألدغ، ... وإن كان حجّاجاً كان برهانه أنور وسلطانه أفهر، وبيّانه أبهر ... " (7).

ومّا نلاحظه أن مصطلح: **الحجاج** ورد في نص الجرجاني مقروناً مع **البرهان والبيان**، لأن الرجل يدرك العلاقة الوطيدة بين الحجاج والبرهان العقلي والبيان، وكلها مصطلحات تشتغل في حقول معرفية متباينة، وقد لفت الفيلسوف الراحل محمد عابد الجابري الانتباه إلى النقلة النوعية التي حققها الإمام الجرجاني، وقد أطلق عليها: "النتلة الإبستمولوجية"، فقال: "... غير أن إسهام الجرجاني في تعميق الوعي بالذات داخل الحقل المعرفي البياني ليس فيما قاله في موضوع النظم، بل إن الجديد في تحليلاته... إنما يكمن فيما لم يقله صراحةً، أعني فيما كانت تنطوي عليه تحليلاته من معطيات تكشف عن الطابع الاستدلالي للأساليب البيانية البلاغية، وتقيم مطابقة شبه تامة بين نظام الخطاب و نظام العقل" (8).

إن مصطلح "البيان" ليس محصوراً في أقسام البلاغة الثلاث كما استقر في أذهان الكثير من الباحثين، فهو مصطلح يشمل كل الأساليب والآليات التي تساهم في عملية التبليغ، ومن أجل تحديد هذا المصطلح من الناحية اللغوية نتوقف لدى المعاجم اللغوية ومنها **لسان العرب**، الذي خصّص فيه ابن منظور عدة صفحات لمادة: "ب، ي، ن" اختلفت معانيها ومن بينها:

الوصل: وهذه المادة تكاد تختص بما كلمة "بيّن" المصوغة اسماً ساكن الوسط على وزن: "عين" ويؤكد هذا المعنى "ابن فارس" في قوله "الباء والياء والنون أصل واحد هو بعد الشيء وانكشافه عنه" (9).

الفصل: بالفعل، كالمبينة التي من دلالتها **المفارقة والانفصال** و "غراب البيّن" الذي معناه الأبعد، ويتميز ببعض البياض الذي يميزه عن بقية الغريان، وهو نذير شؤم لدى العرب لأنه **يفرق** بين الناس، وكذا «أبان» فصل إذا أردنا أن نخبر عن ضرب الرقاب فنقول: «ضربه فأبان رأسه من جسده وفصله»، فهو مبين، والبائنة البئر البعيدة القعر، والبائن المرأة المطلقة.

الظهور والوضوح: بأن الشيء بياناً اتضح والبيان ما بيّن به الشيء من الدلالة وغيرها، أبان الشيء فهو مبين، وأبنته أوضحتها، استبان الشيء ظهر، وتبيّن الشيء ظهر، والتبيّن الإيضاح والوضوح.

الفصاحة والقدرة على التبليغ (10).

هذا ما يجمله ابن منظور عن دلالة البيان من الناحية اللغوية وهي معانٍ لا تبتعد كثيراً عن الوضوح والجلاء.

أما الإمام الشافعي فيجعل البيان اسماً جامعاً "معانٍ مجتمعة الأصول متشعبة الفروع" (11).

لم تعد لفظة "البيان" لدى الشافعي بمعنى الظهور والتجلي والوضوح، بل أخذت معنىً علمياً أوسع وأشمل، إذ هو "معانٍ مجتمعة الأصول متشعبة الفروع" وهذه الأصول هي الضوابط التي يفسر بها الخطاب القرآني من أحكام وأوامر ونواهي، وغيرها من مستلزمات فهم هذا الخطاب، وكانت هذه الخلفية (تفسير وتأويل القرآن والقبض على دلالته) هي التي تؤسس لمفهوم البيان لدى الشافعي.

أما الجاحظ فقد انطلق من كون البيان اسماً جامعاً غير أن خلفيته الاعتزالية وتخصصه البلاغي –إن جاز لنا التعبير – قد منحت لهذا المصطلح مفهوماً أوسع، قال **الجاحظ**: "البيان اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصولة كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع." (12)

ولعل هذا الفهم المعقّد للبيان من قبل الجاحظ قد استوعبه الإمام الجرجاني^(*) وجعله ركيزةً من ركائز الحجاج، ودعامة من دعائم الاستدلال التي كشفها من خلال تناوله للطابع الاستدلالي للأساليب البيانية والتي منها التشبيه التمثيلي، إذ يستشهد ببيت المتنبي موضحاً هذا الضرب من المعاني التي يجيء التمثيل في عقبها: (غريب بديع يمكن أن يخالف فيه ويدّعي امتناعه واستحالة وجوده)

فَإِنْ تَقَى الْأَنَامَ وَ أَنْتَ مِنْهُمْ * * * فَإِنَّ الْمِسْكَ بَعْضُ دَمِ الْغَزَالِ (13)

يقول الجرجاني موضحاً مكنى المزية في هذا التمثيل: "...و ذلك أنه أراد أنه فاق الأنام و فاتَهُمْ إلى حدٍّ بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة، بل صار كأنه أصل بنفسه، وجنس برأسه، وهذا أمر غريب، وهو أن يتناهى بعض أجزاء الجنس في الفضائل الخاصة به إلى أن يصير كأنه ليس من ذلك الجنس، فالمُدَّعي له حاجة أن يُصَحِّحَ دَعْوَاهُ في جواز وجوده على الجملة، إلى أن يجيء إلى وجوده في الممدوح، فإذا قال: « فَإِنَّ الْمِسْكَ بَعْضُ دَمِ الْغَزَالِ » فقد احتج لدعواه، و أبان أن لِمَا ادَّعَاهُ أصلاً في الوجود، و برأ نفسه من ضعة الكذب، و باعدها من سَفَهِ الْمُقَدِّمِ على غير بصيرة، و المُتَوَسِّعِ في الدَعْوَى من غير بَيِّنَةٍ" (14)

ففي هذا التعليل الذي قدّمه الجرجاني تتجلى لنا المصطلحات الحجاجية التي وظفها في هذا النص، بعضها أفعال مشتقة من مصادر وهي: «بطل» مصدره: بطلان، «احتج» مصدره: احتجاج، وبعضها الآخر مصادر وهي: دَعْوَى، بَيِّنَةٌ.

ففي هذا الضرب من المعاني التي يجيء التمثيل في عقبها لابد للمتكلم من أن يأتي بالبيئة والدليل على ما ادعاه، وإلا عدّ كلامه كذباً ولربما يوصف بالسفاهة، ولذلك تُطلب منه الحجة على أن الممدوح على الرغم من كونه من جنس الناس ولكنه تفرّد عنهم وصار كأنه أصل بذاته لا تجمعهم بهم أية علاقة، كحال دم الغزال الذي يكون منه المسك، وكأن لا علاقة بين هذا الدم وبين المسك.

وكثيراً ما كان الجرجاني يتوسل بمصطلحات حجاجية مشتقة من أصول الحجاج كالحجة وما يتقاطع مع دلالتها كالبَيِّنَة، والبرهان، ليدحض بها حجج غيرهم في قضايا كثيرة، وهي ألفاظ لها دلالات كما في لسان العرب: "الحجّة: البرهان؛ وقيل: الحجّة ما دُفِعَ بِهِ الْخُصْمُ؛ وَقَالَ الْأَزْهَرِي: الْحِجَّةُ الْوُجْهُ الَّذِي يَكُونُ بِهِ الظُّفْرُ عِنْدَ الْخُصُومَةِ. وَهُوَ رَجُلٌ مُحْجَّاجٌ أَيْ جَدِلٌ. وَالتَّحَاجُّ: التَّخَاصُمُ؛ وَجَمْعُ الْحِجَّةِ: حُجَجٌ وَحِجَاجٌ. وَحَاجَّهُ مُحَاجَّةً وَحِجَاجاً: نَازَعَهُ الْحِجَّةَ. وَحَجَّهَ يُحَجِّجُهُ حِجّاً: غَلَبَهُ عَلَى حُجَّتِهِ..." (15)

ولا شك في أن دواعي تأليف الإمام عبد القاهر لكتابه هي الرد والاعتراض، وأن ثمة خصومة فكرية بينه وبين بعض التيارات الفكرية كالمعتزلة وبعض علماء النحو والبلاغة، وكان لهذا الطابع الاستدلالي دور بارز في المعارك الفكرية، مما جعله

يناقش مسائل البيان متوسلاً بالحجاج، وكانت مهمة هذه الأساليب البنيانية تتجاوز المسحة الجمالية إلى عرض الحجاج والبرهنة والاستدلال، أي من نظام الخطاب إلى نظام العقل كما وضحه الجابري.

ومن المصطلحات التي كثر ترديد عبد القاهر لها بصياغات مختلفة وفي سياقات متباينة: "الدلالة" "الدليل"، ففي تعليقه على هذه الآيات يورد هذين المصطلحين بمعنيين مختلفين:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِّنَى كُلِّ حَاجَةٍ * * * وَ مَسَحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ
و شُدَّتْ عَلَى ذُهُمِ الْمَهَارَى رِحَالُنَا * * * وَ لَمْ يَنْظُرِ الْعَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحُ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا * * * وَ سَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمُطَيِّ الْأَبَاطِحُ

لقد توقّف عبد القاهر عند الصورة الشعرية في كتابة "الأسرار"، موطناً للآيات بتخليص القول فيما قاله أهل العلم بالشعر في منازلها العالية، ثم يشير من بعد ذكرها إلى معالم الحسن فيها، ولا يكتفي بترديد ما قاله النقاد بشأنها، يقول في فاتحة القول: "... ثم راجع فكرك، و اشحذ بصيرتك، و أحسن التأمل، و دَعْ عنك التَّجَوُّزَ في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسنائهم و حمدهم و ثنائهم و مدحهم مُنْصَرَفاً إلا إلى استعارة وقعت موقعها و أصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، و استقرّ في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن، و إلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد، والفضل الذي هو كالزيادة في التحديد، وشيء داخل المعاني المقصودة مداخله الطفيلي الذي يُستثقل مكانه، والأجنبي الذي يُكره حضوره، وسلامته من التقصير الذي يقتصر معه السامع إلى تطلب زيادة بقيت في نفس المتكلم، فلم يدل عليها بلفظها الخاص بها، واعتمد دليل حال غير مُفَصِّح، أو نيابة مذكور ليس لتلك النيابة بمُستَصْلَح" (16).

وما نلاحظه في هذا النص أن الجرجاني يقحم آليات الحجاج كـ: "الفكر" / "البصيرة" / "التأمل"، بصيغة أمرية للمتلقي، إذ يحثه على المراجعة بالفكر، وشحذ البصيرة، وحسن التأمل، وكلها مقتضيات العقل والفكر، التي بها يتم الحكم على العمل الأدبي بالجوادة إذا كان يتصف بها، وبلاستهجان إذا ابتعد عن مقتضيات البيان التي كانت السبب في استحسان النقاد وحمدهم و ثنائهم، ومن بينها: الاستعارة التي وقعت موقعها، وحسن الترتيب الذي تكامل معه البيان، وسلامة الكلام من الحشو غير المفيد، وكلها لطائف تحدث في الكلام رونقاً وجمالاً تستلذه الأسماع و تهدأ له النفوس، وتلقاه الذائقة بالقبول والاستحسان.

ولعل ما يستوقف الباحث عن المصطلحات الحجاجية التي وظفها الجرجاني في مدونتيه: "الدليل" / "الدلالة" / الاستدلال / الاقتضاء / الشبهة" وهي مصطلحات ترددت كثيراً في سياقات مختلفة، وفي مناسبات كثيرة منها ما ذكره في خلاصة مبحث الحذف، فقال: "... فيكون دليل أوضح من هذا وأبين وأجلى في صحة ما ذكرت لك من أنك قد ترى ترك الذكر أفصح من الذكر والامتناع من أن يبرز اللفظ من الضمير، حسن التصوير (17)"

وكان قد استهل حديثه عن هذا المبحث مبيناً أسرار الحذف وارتباطه بمقاصد المتكلمين بقوله: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدر أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تُبين". (18)

و كما هو ملاحظ فإن مصطلح البیان لا يكاد يخلو من أي نص يورده الجرجاني، وهو ما يقودنا إلى أن الشيخ كان يستحضر دلالاته من الجاحظ الذي أكد على أنه أحد وجوه كشف المعنى - كما مر معنا قبل قليل - والجرجاني يريد أن يكشف فائدة الحذف وأبعاده الدلالية في صورة جلية للمتلقي، وبعد هذه التوطئة حول فائدة الحذف الذي لم يرق للجرجاني ما كان يفسر به على أنه للاختصار، أو لاستقامة الوزن في الشعر، أو توافق الفواصل في النثر، أتبع ذلك بقوله: "وهذه جملة قد تنكرها حتى تَحْبُرَ، وتدفعها حتى تنظرَ، وأنا أكتب لك بديناً أمثلة مما عرض فيه الحذف، ثم أنبهك على صحة ما أشرت إليه، و أقيم الحجة من ذلك عليه" (19)

وكانت هذه سمات منهجه، ففي كل مرة يوضح ما يذهب إليه ويستدل على صحة زعمه بحجج وأدلة بمنهج محكم ومتناسك، يشفعه بشواهد شعرية يحللها، وهذا ما يجعلنا أمام عالم متمرس في العملية الحجاجية، فهو لا يدع في القضايا التي يطرحها مكاناً للشك والريبة، بل كان كل همهم دحض ما استقر في أذهان المتلقين وما ترسب في قناعاتهم، دافعاً إياهم إلى إعادة النظر، وتقليب الفكرة على وجوه.

ومن الأمثلة التي ساقها قول الشاعر:

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ الْعَمِّ يَلْطُمُ وَجْهَهُ * * * وَ لَيْسَ إِلَى دَاعِيِ النَّدَى بِسَرِيعٍ

حَرِيسٌ عَلَى الدُّنْيَا، مُضِيعٌ لِدِينِهِ * * * وَ لَيْسَ لِمَا فِي بَيْتِهِ بِمُضِيعٍ

يدعو الجرجاني إلى تلمس الآثار الفنية للحذف في مجموع نماذج حذف المبتدأ التي أوردها، وضمّنها هذا النموذج الذي قال بشأنه: "فتأمل الآن هذه الأبيات كلها، واستقرّها واحداً واحداً، وانظر إلى موقعها في نفسك، وإلى ما تجده من اللطف و الطَّرْفِ إذا أنت مرّرتَ بموضع الحذف منها، ثم فليت النفس عمّا تجد، و أَلْطَفْتَ النظر فيما تُحسُّ به، ثم تكلف أن ترُدَّ ما حذف الشاعر، و أن تُخرجه إلى لفظك، و توقعه في سمعك، فإنك تعلم أن الذي قُلْتُ كما قُلْتُ، وأن رُبَّ حذفٍ هو قِلادةُ الجيد، وقاعدةُ التجويد" (20)

يعود الجرجاني مخاطباً قارئاً افتراضياً يتصوره غير مقتنع بتلك المقدمات مجادلاً في فحوى تعليقاته، مشككاً في تحريجاته، فيحثه على الاستقراء، وإمعان النظر، وإعادة المخذوف الذي تحاشى ذكره الشاعر في الأبيات السابقة، لعل المتلقي - حينئذ - يقتنع بما قرره الجرجاني في مقدمة القضية، ليخلص في النهاية إلى أن ما ذهب إليه وما قدمه يعد دليلاً على صحة ما كان يروم كشفه وتوضيحه.

واستمر ترديد عبد القاهر لمصطلحات: الدليل / الاستدلال / الاقتضاء في حديثه عن ضربي الكلام (المعنى ومعنى المعنى) فقال: "الكلام على ضربين: ضَرْبٌ أَنْتَ تَصِلُ مِنْهُ إِلَى الْغَرَضِ بِدَلَالَةِ اللَّفْظِ وَحْدَهُ، وَ ذَلِكَ إِذَا أَخْبَرْتَ عَنْ زَيْدٍ - مثلاً - بالخروج: "خَرَجَ زَيْدٌ"، وَ ضَرْبٌ آخَرٌ أَنْتَ لَا تَصِلُ مِنْهُ إِلَى الْغَرَضِ بِدَلَالَةِ اللَّفْظِ وَحْدَهُ، وَلَكِنْ يَدُلُّكَ اللَّفْظُ عَلَى مَعْنَاهُ الَّذِي يَفْتَضِيهِ مَوْضُوعُهُ فِي اللَّغَةِ، ثُمَّ تَجِدُ لِذَلِكَ الْمَعْنَى دَلَالَةً ثَانِيَةً تَصِلُ بِهَا إِلَى الْغَرَضِ، وَ مَدَارُ هَذَا الْأَمْرِ عَلَى الْكِنَايَةِ وَ الْإِسْتِعَارَةِ وَ التَّمْثِيلِ، أَلَا تَرَى أَنَّكَ إِذَا قُلْتَ: "هُوَ كَثِيرٌ رَمَادٍ الْقَدْرِ ... يَغْفُلُ السَّامِعُ مِنْ ذَلِكَ عَلَى سَبِيلِ الْإِسْتِدْلَالِ مَعْنَى ثَانِيًا هُوَ غَرَضُكَ إِنَّهُ مُضِيْفٌ ... وَإِذَا عَرَفْتَ هَذِهِ الْجُمْلَةَ فَهَاهُنَا عِبَارَةٌ مُخْتَصَرَةٌ وَ هِيَ أَنْ تَقُولَ:

الْمَعْنَى وَمَعْنَى الْمَعْنَى، تَعْنِي بِالْمَعْنَى الْمَفْهُومُ مِنْ ظَاهِرِ اللَّفْظِ وَ الَّذِي تَصِلُ إِلَيْهِ مِنْ غَيْرِ وَاسِطَةٍ، وَبِمَعْنَى الْمَعْنَى أَنْ تَعْقِلَ مِنَ اللَّفْظِ مَعْنَى ثُمَّ يُفْضِي بِكَ ذَلِكَ الْمَعْنَى إِلَى مَعْنَى آخَرَ. (21)

لا سبيل إلى إنكار استحضر الجرجاني لترسانة من المصطلحات استقاها من ثقافته الأصولية، فهو إمام اللغة والنحو والبلاغة تكوّن في مدرسة الأشاعرة التي تقوم دعائمها على بيان طرق الاستدلال، وعرض مكامن الحجاج وبسط مختلف الشبهات ثم الرد عليها ودحضها بما يماثلها من حجج وبراهين عقلية.

وباستقراء آراء الأصوليين حول الفروق بين هذه المصطلحات: [الدلالة/ الدليل/ الاستدلال/ الشبهة] إذ لا تكاد تتضح هذه الفروق اتضاحاً بيناً إلا من خلال الممارسة، فمثلاً الفرق بين الدلالة والدليل أن الدلالة عندهم مصدر كالكتابة والأمانة وهي ما يمكن أن يستدل به سواء تحت قصد واضعها، أم من غير قصده، أما الدليل فهو فاعل الدلالة، ولهذا يقال لمن يتقدم القوم في الطريق دليل إذا كان يفعل من التقدم ما يستدلون به، والدليل في المبالغة كـ: "عالم" و "عليم"، و "قادر" و "قدير"، ثم سمي الدليل دلالة لتسمية الشيء بمصدره، وقد تسمى الدلالة دليلاً مجازاً. (22)

كما أن الفرق بين الدلالة والاستدلال يتمثل في أن الاستدلال تقرير الدليل لإثبات المدلول، سواء كان ذلك من الأثر إلى المؤثر، فيسمى استدلالاً أنياً، أو بالعكس، ويسمى استدلالاً لمياً، أو من أحد الأثرين إلى الآخر، بمعنى أن الاستدلال هو الفعل الذي يقوم به المستدل وهو طلب الشيء من جهة غيره في حين تكون الدلالة ما يمكن الاستدلال به، فهي ليست فعلاً من أفعال المستدل بل وسيلة من وسائل تحقيقه، أو بعبارة أخرى: إذا كان الاستدلال ما يطلب من جهة غيره، فالدلالة هي هذه الجهة، وإذا كانت الدلالة ليست بحاجة إلى الاستدلال، فالاستدلال لا يستغني عن الدلالة لأنها طريقة إلى إدراك ما يطلب (23).

ويأتي الجرجاني بمصطلح "الاستدلال" عنواناً لفصل من كتابه دلائل الإعجاز يُبطلُ به مزاعم من جعلوا الفصاحة صفة للفظ من حيث هو لفظ ويعدد شكوك من استقر في أذهانهم هذا الفهم، فيقول: "لا تخلو الفصاحة من أن تكون صفة في اللفظ محسوسة تدرك بالسمع، أو تكون صفة فيه معقولة تعرف بالقلب، فمحال أن تكون صفة في اللفظ محسوسة، لأنها لو كانت كذلك لكان ينبغي أن يستوي السامعون للفظ الفصح في العلم بكونه فصيحاً، وإذا بطل أن تكون محسوسة، وجب الحكم ضرورة بأنها صفة معقولة، وإذا وجب الحكم بكونها صفة معقولة، فإننا لا نعرف للفظ صفة يكون طريق معرفتها العقل دون الحس، إلا دلالاته على معنى، وإذا كان كذلك لزم منه العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة، وصف له من جهة معناه، لا من جهة نفسه، وهذا ما لا يبقى لعادل معه عذر في الشك" (24).

ويتضح من هذا النص المثلث بالمصطلحات الحجاجية، وبطريقة عرضها، والانتقال من حجة منطقية إلى حجة أخرى، إلى أن الأمر ينتهي إلى دحض القضية المزعومة في المقدمة، ومن ثم يُبدد الشك ويُزال الوهم، وتُبطل الشبهة، كل هذا يتأتى إلا بتبني استراتيجية مسبقة حُدّدت أهدافها سلفاً، وأقحمت فيها ترسانة من الحجج المنطقية والبراهين العقلية غايتها إبطال مفعول سلطان السلف الذين أرسوا قواعد محنطة بدون دليل ولا إعمال للفكر، وقد ربطوا الإعجاز بفصاحة الألفاظ وانتهوا إلى خلاصة أن سر الجمال والرونق والطلاوة يكمن في أجراس الحروف وصفات الألفاظ.

كما يوظف الجرجاني مصطلحات: "الشك/ الظن / الشبهة / الاعتراض" في معرض حديثه إلى قارئ افتراضي منتهجاً سبيل التبرير والتعليل والتحليل الذي يقدمه وهو يعلّق على أبيات من الشعر، فيتوجّه إلى المتلقي ويعكس وجه القضية

التي تناولها في بداية الأمر، غايته من ذلك تقوية حجته، وإزالة ما بقي من شك في ذهنه، وهذا ما يتجلى في تحليله للاستعارة التي وظفها البحري:

سَالَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الْحَيِّ حِينَ دَعَا * * * أَنْصَارُهُ بِوُجُوهِ كَالدَّنَانِيرِ

يقول عبد القاهر: " فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها، إنما تمّ لها الحسن، انتهى إلى حيث انتهى، بما توخّى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملّحت ولطّفت بمعاونة ذلك وموازنته لها، وإن شككت فاعمد إلى الجارئين والظرف، فأزل كلاً منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، فقل: « سَالَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الْحَيِّ بِوُجُوهِ كَالدَّنَانِيرِ عَلَيْهِ حِينَ دَعَا أَنْصَارُهُ » ثم انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن والحلاوة؟ وكيف تُعَدُّم أريحيّتك التي كانت؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها"⁽²⁵⁾.

فقد جاء الحسن و المزية لهذا البيت من حيث النظم، أي: من دقة ارتباط أجزاء الكلام وقوة ترتيب بعضها على بعض، وأتيا كذلك من حسن اللفظ، أي: من حسن الإسناد في الصورة البيانية (سَالَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الْحَيِّ) حيث أسند السيل إلى الشعاب دون الأنصار...

ليؤكد في النهاية أن ما ذهب إليه في تحليله هو الصواب، ولا يرجع سبب المزية و الفضل في الألفاظ التي وظفها الشاعر، وإنما إلى النظم الذي جاءت عليه هذه الاستعارة من دقة ارتباط أجزاء الكلام وقوة السبك والرصف الذي كانت عليه ألفاظ هذا البيت.

كما يوظف مصطلح الشك مقرونا بالاعتراض في تأكيده على أن النظم لا يكون بضم الكلمات كيفما جاء واتفق وإنما يعود إلى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض، يقول الجرجاني: " واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك، أن لا نَظَمَ في الكلم ولا ترتيب، حتى يُعَلَّقَ بعضها ببعض، ويُبْنَى بعضها على بعض، وتُجْعَلَ هذه بسبب من تلك. هذا ما لا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس."⁽²⁶⁾

أما مصطلح "الظن" فهو يقترب من الشك وهو يقابل اليقين، وقد أورد في مواطن عديدة من كتابه دلائل الإعجاز، يقول الجرجاني: " واعلم أنك كلما نظرت وجدت أن سبب الفساد واحد، وهو ظنهم الذي ظنوه في اللفظ، وجعلهم الأوصاف التي تجري عليه كلها أوصاف له في نفسه، من حيث هو لفظ، وتركهم أن يميزوا بين ما كان وصفاً له في نفسه، وبينما كانوا قد أكسبوه من أجل أمر عرض في معناه."⁽²⁷⁾

يتبين لنا أن عبد القاهر كان على علم بأن هناك من سيجادل في أمر المزية بين اللفظ والمعنى وإلى أيهما تصير، وقد وقع جدل بين مختلف علماء التراث العربي من متكلمين ونقاد وبلاغيين وأصوليين، ولما كانت تنشئة الجرجاني في بيئة الأشاعرة التي اشتهرت بإعمال العقل و البحث عن الدليل و البرهان، فقد كان من الضروري أن يكون متسلحاً بـ "الحجاج" ليقوّي به صحة زعمه، و يُزيل به ما ترسّب في أذهان هؤلاء العلماء حول أفضلية اللفظ على المعنى، ولذلك افترض مسبقاً أن ثمة من يجادل بشأن هذه المسألة التي توقف عندها علماء التراث مطولاً و أفنوا أعواماً في البحث فيها، فقد جاء الجرجاني بشبهتين وفندهما ورد عليهما وهي قوله: " فإن قيل: إذا كان اللفظ بمَعزِلٍ عن المزية التي تنازعنا فيها، وكانت مقصورة على

المعنى، فكيف كانت "الفصاحة" من صفات اللفظ البتة؟ وكيف امتنع أن يوصف بها المعنى فيقال: "معنى فصيح"، وكلام فصيح المعنى؟

قيل: إنما اختصت الفصاحة باللفظ وكانت من صفته، من حيث كانت عبارة عن كون اللفظ على وصف إذا كان عليه، دل على المزية التي نحن في حديثها، وإذا كانت لكون اللفظ دالاً، استحال أن يوصف بها المعنى، كما يستحيل أن يوصف المعنى بأنه "دال" مثلاً، فاعرفه. (28)

فموقف عبد القاهر من هذه القضية ثابت فلا يتصف اللفظ بالفخامة والمزية وهو معزول عن السياق والتركيب الذي يكسبه ذلك الرونق والطلاوة.

ثم يورد الشبهة الثانية، قائلاً: "فإن قيل: فماذا دعا القدماء إلى أن قسّموا الفضيلة بين المعنى واللفظ فقالوا: "معنى لطيف"، ولفظ شريف"، وفخموا شأن اللفظ وعظموه حتى تبعهم في ذلك من بعدهم، وحتى قال أهل النظر: "إن المعاني لا تتزايد، وإنما تتزايد الألفاظ" (29)، فأطلقوا كما ترى كلاماً يؤهم كل من يسمعه أن المزية في حاق اللفظ؟

قيل له: لما كانت المعاني إنما تتبين بالألفاظ، وكان لا سبيل للمرتب لها والجامع شملها، إلى أن تعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره، إلا بترتيب الألفاظ في نطقه، تجوزوا فكثروا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ، ثم بالألفاظ بحذف "الترتيب"، ثم أتبعوا ذلك من الوصف والنعت ما أبان الغرض وكشف عن المراد: كقولهم: "لفظ متمكن"، يريدون أنه بموافقة معناه لمعنى ما يليه كالشئ الحاصل في مكان صالح يطمئن فيه، "ولفظ قلق ناب"، يريدون أنه من أجل أن معناه غير موافق لما يليه، كالحاصل في مكان لا يصلح له، فهو لا يستطيع الطمأنينة فيه إلى سائر ما يجيء في صفة اللفظ، مما يعلم أنه مستعار له من معناه، وأنهم تخلوه إياه، بسبب مضمونه ومؤداه.

هذا، ومن تعلق بهذا وشبهه واعترضه الشك فيه، بعد الذي مضى من الحجج، فهو رجل قد أنس بالتقليد، فهو يدعو الشبهة إلى نفسه من ههنا وثم. ومن كان هذا سبيله، فليس له دواء سوى السكوت عنه، وتركه وما يختاره لنفسه من سوء النظر وقلة التدبر. (29)

لقد استنفذ عبد القاهر جهداً كبيراً في الرد على العلماء الذين جعلوا سر الجمال في الألفاظ، وتبين سبب فساد أذواقهم متدرجاً في تقديم الحجج عن طريق التمثيل بالشواهد، ففي رده على من زعموا أن المزية والشرف إنما يكون للفظ من صورته الصوتية يمثل بهذه الشواهد التي انتقاها بدقة وفيها لفظ ورد في سياقات مختلفة (لفظة الأخدع) في بيت الصمة بن عبد الله:

تلفت نحو الحي حتى وجدّني *** وجعت من الإصغاء ليता وأخدعا

وبيت البحري:

واني وإن بلغني شرف الغنى *** وأعتقت من رق المطامع أخدعي

فهذه الكلمة "الأخدع" قد وقعت موقعها، وأصاب المعنى المقصود، فأعجب بما عبد القاهر إذ قال: "فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن" (30).

ثم إِنَّكَ تتأملُها في بيت أبي تمام:

يا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ *** أَضْجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْقِكَ

لا يرى عبد القاهر في هذا البيت فائدة، ولا يعجبه هذا التأليف، راداً أسباب ذلك إلى الثقل الذي تجده النفس، يقول الجرجاني: " فتجدُ لها مِنَ الثقل على النفس، ومن التبغيض والتكدير، أضعافاً ما وجدت هناك مِنَ الرُّوح والخفة، ومن الإيناس والبهجة." (31)

ثم يضيف شاهداً آخر وهو يبيّن نفس الفكرة أن لا مزية للألفاظ وهي مفردة فكلمة (شيء) في قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي، يصف سلوك الناظرين إلى النساء البيض عند موضع رمي الحجارة في الحج:

ومن مالى عينيه من شيءٍ غيره * * * إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

وقول شاعر آخر:

إذا ما تقاضى المرء يومٌ وليلة * * * تقاضاهُ شيءٌ لا يملُ التقاضيا

يقول الجرجاني: " فإنك تعرف حُسْنَهَا ومكانها من القبول، ثم انظر إليها في بيت المتنبّي:

لو الفلّك الدوّارُ أبغضت سعيه * * * لعوّقه شيءٌ من الدوران

فإنك تراها ثِقَلٌ وَتَضَوُّلٌ، بحسب نُبْلِها وحُسْنِها فيما تقدّم فلو كانت الكلمة إذا حُسِنَتْ حُسِنَتْ من حيث هي لفظاً، وإذا استَحَقَّت المزية والشرف استَحَقَّت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حالٌ لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلف بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبداً، ولا تحسن أبداً" (32).

فهذا التدرج في تقديم الحجج مشفوعة بالشواهد الشعرية دليل على بطلان زعم من ذهب إلى إرجاع سبب الجمال إلى الألفاظ، ذلك أن اللفظ لا يستقر على حال كما هو واضح في هذه الشواهد، فهي صفة عارضة لا تعرف الاستقرار، وإنما يرجع الفضل والمزية إلى النظم الذي لا يكون إلا بترتيب المعاني وجعل بعضها بسبب من بعض ولا يتأتى ذلك إلا بتوخي معاني النحو.

خاتمة:

ومن خلال ما سبق تبين لنا أن عبد القاهر الجرجاني كتب دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة بأسلوبٍ حجاجيٍّ تضمن رداً على تيارات فكرية كانت لها سلطة في ترسيخ بعض التصوّرات، والذي يتصفّح تراث الجرجاني يدرك المعاناة التي كان يعانيها الشيخ وهو يبرهن ويستدل على قضية إذ بعد عرضها ومناقشتها ثم دحضها بمختلف الحجج المنطقية والبراهين العقلية، مشفوعة بالشواهد الشعرية وبعد أن ينتقل لغيرها لا يلبث أن يعود لنفس القضية مرة ثانية ليبين ضعفها ويعيد الحجج ذاتها بالتنوع في طريقة العرض وكذا في الشواهد التي يستقيها.

كما اتضح لنا أن تكوينه العلمي وانتمائه للعقيدة الأشعرية زوده بآليات الحجاج، ومقتضيات الإقناع، لذلك كان الرجل يستند في عرض القضايا ومناقشتها إلى طريقة الأشاعرة الذين عرف عنهم نزوعهم للمنطق والعقل، وكثرت لديهم التخریجات والعلل وأنظمة القياس والبرهنة، كل ذلك استفاد منه الجرجاني في عرضه لمختلف الأفكار ثم الرد عليها والاعتراض على أصحابها بالاستدلال والتدرج في عرض الحجج.

كما أن القارئ لكتب الجرجاني تستوقفه كثرة المصطلحات الحجاجية من بداية كتبه إلى نهايتها، بل يكفينا أن نقرأ عنوان أحد أعظم كتبه "دلائل الإعجاز" لتتأكد بأن الرجل وظّف العديد من المصطلحات الحجاجية ونظّمها في سياقات مختلفة، وكان قد استقاها من منظومات فكرية لعل أبرزها المنظومة الأصولية والعقيدة الأشعرية.

- 1- أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور (ت 711هـ): لسان العرب، دار صادر-بيروت، (ط:3)، 1414 هـ، ج2، ص: 228، مادة "حجج".
- 2- عباس حشاني: خطاب الحجاج و التداولية -دراسة في نتاج ابن باديس الأدبي-، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط:1)، 2014، ص: 59.
- 3- صابر الحباشنة: التداولية والحجاج مداخل نصوص، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا (ط.1) 2008، ص: 68.
- 4- أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، (ط:1) 2006، ص: 18.
- 5- أبو بكر العزاوي: اللغة و الحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، ط:01، 2006، ص: 08.
- 6- o.ducrot: notes sur l'argumentation et l'acte d'argumentation. Cahiers de linguistique française. Genève n°04 .1982 . Operateurs argumentatifs et visée argumentative.
- 7- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (ط.1)، 1991، ص: 115.
- 8- محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي-دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية- مركز دراسات الوحدة العربية، (د. ط)، 2001، ص: 83.
- 9- أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، ج/1، ص: 82.
- 10- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج/1، ص: 104، مادة "صلح".
- 11- محمد بن إدريس الشافعي، الرسالة، تح: أحمد شاكر، مكتبة الباوي الحلبي، القاهرة، مصر، (د. ط) 1940، ص: 20.
- 12- عمرو بن بحر بن عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، (د. ط). (د.ت) ج/1، ص: 55.
- *- يشير محمد أبو موسى إلى أن أهم مصادر مادة الجرجاني تراث "سيبويه" و "الجاحظ" وكان أثر الجاحظ في الجرجاني أكثر، ذلك " أن تعويل عبد القاهر على الجاحظ وهو يكشف ويستخرج ويبين المعرفة، ويرفع الحجب، ويفري فيه، أضعاف تعويله على غيره..." للوقوف على أصل هذا التصور ينظر: محمد محمد أبو موسى: مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، (ط2) 1431هـ/2001م، ص: 34 وما بعدها.
- 13- البيت للمنتبي من قصيدته التي رثى بها أم سيف الدولة الحمداني، و التي مطلعها: نعد المشرفية والعوالي وتقتلنا المنون بغير قتال. ينظر: أبو البقاء العبكري ديوان أبي الطيب المتنبي. (البيان في شرح الديوان) ضبط وتصحيح: مصطفى السقا . ابراهيم الأبياري. عبد الحفيظ شليبي .دار المعرفة .بيروت .لبنان .ج/3 ص:20
- 14- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 123.
- 15- ابن منظور، لسان العرب، ص: 228، مادة "حجج".
- 16- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 22.
- 17- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (ط. 3) 1413هـ/1992م ص: 172.

- 18- عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص: 146.
- 19- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 146.
- 20- المصدر السابق، ص: 151.
- 21- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 262.
- 22- أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي: الكليات في المصطلحات و الفروق اللغوية، تح: عدنان درويش، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، (ط. 2) 1998، ص: 439.
- 23- الشريف الجرجاني علي بن محمد: التعريفات، ص: 18.
- 24- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 407.
- 25- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 99.
- 26- المصدر نفسه، ص: 55.
- 27- المصدر نفسه، ص: 57.
- 28- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 63.
- * هذه مقولة القاضي عبد الجبار الأسد أبادي في كتابه المغني في أبواب التوحيد والعدل.
- 29- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 64.
- 30- المصدر نفسه، ص: 47.
- 31- المصدر نفسه، ص: 47.
- 32- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 48.

قائمة المصادر والمراجع:

1. (أبو موسى): محمد محمد: مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط: 2، 1431هـ / 2001م.
2. أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، ط: 01، 2006.
3. (الجاربي): محمد عابد: بنية العقل العربي-دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية-مركز دراسات الوحدة العربية، (د. ط)، 2001.
4. (الملاحظ): عمرو بن بحر بن عثمان، البيان و التبيين، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، (د. ط)، د.ت.
5. (الجرجاني): الشريف علي بن محمد: التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، (د. ط) 2004.
6. (الجرجاني): عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط: 01.
7. (الجرجاني): عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط: 3، 1413هـ / 1992م.

8. (الشافعي): محمد بن إدريس، الرسالة، تح: أحمد شاكر، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، مصر، (د. ط) 1940.
9. (ابن فارس): أحمد: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، د. ت، د، ط.
10. (الكفوي): أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني: الكليات في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط: 2، 1998.
11. (مطلوب): أحمد: مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ع: 422، المجلد: 27، أبريل، 1976.
12. (ابن منظور): أبو الفضل محمد بن مكرم (ت 711هـ): لسان العرب، دار صادر- بيروت، (ط: 3)، 1414 هـ.
13. أبو البقاء العبكري ديوان أبي الطيب المتنبي. (البيان في شرح الديوان) ضبط وتصحيح: مصطفى السقا. ابراهيم الأبياري. عبد الحفيظ شلي. دار المعرفة. بيروت. لبنان. ج/3
14. o.ducrot: notes sur l'argumentation et l'acte d'argumentation. Cahiers de linguistique française. Genève n°04 .1982 . Operateurs argumentatifs et visée argumentative.

The caliphate, its terms and controls in the Islam

د. حفيظ سليمان (تخصص الفكر الإسلامي ومقارنة الأديان/ المغرب)

ملخص:

لقد كان النبي محمد صلى الله عليه وسلم مصدر السلطة التشريعية القضائية والتنفيذية لحل النزاع بين المسلمين، وبين اليهود والمشركين، إذ لم تكن الأمة في عهده تعيش أزمة حكم أو تشريع. وما أن انتقل خير البشرية إلى الرفيق الأعلى ظهرت الاختلافات حول الخليفة بعده، ورغم ما حدث من اختلافات وتباين في الآراء فإن الأمر انتهى إلى بيعته أبي بكر الصديق.

وقد جاءت هذه المساهمة متطرفة لمجموعة من النقاط المهمة، ضمنتها الحديث عن وجوب الخلافة ووحدها وتعددتها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى عالجت الدراسة صفات الخليفة وواجباته وحقوقه وفق ما جاء في كتب السياسة الشرعية.

The Prophet Muhammad (PBUH) was the source of the legislature, the judiciary and the executive authority to resolve the conflict between the Muslims and between the Jews and the polytheists, in its Custody, the nation was not in a crisis of government or legislation. When the good of mankind is gone to the Comrade Top, a difference has been emerged about the Caliph after him. Despite the differences and divergences in views, the matter is over with the pledge of Abu Bakr al-Siddiq. This contribution was touched for a range of an important point, on the one hand the talk about the necessity of succession, unity and pluralism, and on the other hand the study dealt with the characteristics of the caliph, his duties and his rights according to the books of Shariah.

Keywords: Prophet, Ummah, Caliphate, Sharia Politics

الكلمات المفتاحية: النبي، الأمة، الخلافة، السياسة الشرعية.

مقدمة:

لم يكن حادث وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم حدثاً عابراً ولا هيناً على نفوس المسلمين على الرغم من توقعهم حدوثه، بما هيأه لهم القرآن، وكذلك كافة الإجراءات التي اتخذها عليه الصلاة والسلام في جميع المجالات، كان حدث وفاته على الرغم من ذلك كله بمثابة زلزال عنيف هز وضرب جميع أركان كيان الدولة الإسلامية الفتية في ذلك العهد، وأظهر مكانة الرسول صلى الله عليه وسلم في قلوب المسلمين.

نعم بوفاة الرسول صلى الله عليه وسلم وجدت الأمة نفسها بلا قائد، فوُجعت أزمة دستورية؛ إنها مسألة الخلافة أو الإمامة بعد الرسول عليه الصلاة والسلام، انتهت ببيعة أبو بكر الصديق. ومن هناك يطرح السؤال: هل الخلافة بالتعبير القديم أمر

ضروري؟ لا شك أن الخلافة كانت أمراً ضرورياً وإلا سادت الفوضى والانقسامات وبالتالي العنف والقتل وأي العودة إلى حالة ما قبل الرسالة. ومن هنا تبرز مدى أهمية الخلافة ودورها في استمرار بناء الدولة. وباستقراء حاضرننا اليوم الذي يعرف بدوره فوضى فكرية وايدولوجية وطغيان المصلحة الخاصة على العامة، تبرز إذن الحاجة إلى السلطان الحاكم الذي يضمن السير العام للدولة وتطورها على مستوى كافة المجالات، إذ مما لا شك فيه أن غياب السلطان في العصر الحاضر سيؤدي من دون شك إلى شلل الدولة -أي دولة-ومؤسساتها، خصوصاً اليوم مع كثرة التوجهات الايدولوجية في كل الأقطار.

إذن فالسلطان أو الحاكم بالتعبير المعاصر، وجوده يعد ضرورة، لما له من دور في ضبط كل ما من شأنه العبث باستقرار الدولة، وهذا يؤكد واقعنا المعاش، فلو أخذنا مثلاً المغرب لوجدنا أن النظام الملكي يعد الضامن للأمن واستقرار الوطن، فكثير من القضايا التي تعرف نقاشاً بين مختلف التيارات سواء ما علاقة بالتعدد اللغوي أو ما له علاقة بتغيير المناهج الدراسية كالتربية الدينية، أو تأهيل الحقل الديني، فلولا الملك الذي يكون صاحب الكلمة الفصل في كل ذلك لرأينا تطاحنات هناك وهناك واستغلال للمساجد للحشد والحشد المضاد وبالتالي الفوضى، هكذا يتضح أن وجود الحاكم -بالتعبير المعاصر- أمر لا جدال فيه، وفي هذه المساهمة نتوقف مع موضوع الخلافة في الفكر الإسلامي وتناوله لها.

- مفهوم الخلافة لغة واصطلاحاً

* لغة: الخلافة في اللغة مصدر: "خلفه في قومه يخلفه خلافة فهو خليفة ومنه قوله تعالى (وقال موسى لأخيه هارون اخلفني في قومي)⁽¹⁾ ثم اطلق في العرف العام على الزعامة العظمى وهي الولاية العامة على كافة الأمة والقيام بأمرها والنهوض بأعبائها والخلفي بكسر الخاء وتشديد اللام المكسورة لغة في الخلافة حكاهما الجوهري وغيره قال ابن الأثير في نهايته في غريب الحديث وهو من المصادر الدالة على معنى الكثرة ومنه قول أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه لو أطيح الأذان مع الخلفي لأذنت يريد أنه مشغول عن الأذان بكثرة اجتهاده في ضبط أمور الخلافة وتصريف أعبائها وقد اختلف في لفظ الخليفة فقيل هو فاعل بمعنى مفعول كجريح بمعنى مجروح وقتيل بمعنى مقتول ويكون المعنى أنه يخلفه من بعده وعليه حمل قوله تعالى في حق آدم عليه السلام (إني جاعل في الأرض خليفة)⁽²⁾ على قول من قال إن آدم أول من عمر الأرض وخلفه فيها بنوه بعده وقيل هو فاعل بمعنى فاعل كعليم بمعنى عالم وقدير بمعنى قادر ويكون المعنى فيه أنه يخلف من بعده وعليه حمل الآية السابقة وهي قوله تعالى (إني جاعل في الأرض خليفة) من قال إنه كان قبل آدم في الأرض الجن أو الملائكة وإنه خلفهم فيها⁽³⁾. وفي اللسان: "خلف فلان مكان أبيه يخلف خلافة إذا كان في مكانه ولم يصر فيه غيره. وخلفه ربه في أهله وولده: أحسن الخلافة، وخلفه في أهله وولده ومكانه يخلفه خلافة حسنة: كان خليفة عليهم منه، يكون في الخير والشر، ولذلك قيل: أوصى له بالخلافة"⁽⁴⁾.

وجاء في معجم مقاييس اللغة: "خلف (خلف) الخاء واللام والفاء أصول ثلاثة: أحدها أن يجيء شيء بعد شيء يقوم مقامه، والثاني خلاف قدام، والثالث التغير. فالأول الخلف. والخلف: ما جاء بعد. ويقولون: هو خلف صدق من أبيه. وخلف سوء من أبيه. فإذا لم يذكر صدق ولا سوء قالوا لِلْجَدِّ خَلْفٌ وَلِلزَّيِّ خَلْفٌ. قال الله تعالى: {فخلف من بعدهم خلف} [الأعراف: 169]. وَالْخَلِيفَةُ: الْخُلَافَةُ، وإنما سميت خلافة لأن الثاني يجيء بعد الأول قائماً مقامه"⁽⁵⁾. فالخلافة في معناه اللغوي تعني أن يقوم الثاني مقام الأول خليفة له.

* الخلافة اصطلاحاً:

هي رئاسة الدولة الإسلامية، وقد وجدت لها تعاريف كثيرة اختلفت في الألفاظ واتفقت في المعنى. عرفها الماوردي (405هـ) بقوله: "الإمامة موضوعة لخلافة النبوة في حراسة الدين وسياسة الدنيا"⁽⁶⁾. وقد عرفها سيف الدين الأمدي (631هـ): "الإمامة عبارة عن خلافة شخص من الأشخاص للرسول عليه الصلاة والسلام في إقامة قوانين الشرع، وحفظ حوزة الملة على وجه يجب اتباعه على كافة الأمة"⁽⁷⁾.

أما ابن خلدون (808هـ) فقد عرفها بأنها: "الخلافة هي حمل الكافة على مقتضى النظر الشرعي في مصالحهم الأخروية والدنيوية الراجعة إليها إذ أحوال الدنيا ترجع كلها عند الشارع إلى اعتبارها بمصالح الآخرة فهي في الحقيقة خلافة عن صاحب الشرع في حراسة الدين وسياسة الدنيا به"⁽⁸⁾. قد علق محمد يوسف موسى قائلاً: "إن جميع الفقهاء الذين تصدوا لتعريف الخلافة قدموا أمور الدين، والعناية به، على أمور الدنيا بمعنى جعل الثانية تابعة للأولى، وبيان أن سياسة الدنيا يجب أن تكون بالدين، وشرائعه وتعاليمه"⁽⁹⁾.

وهكذا تكون الخلافة في مفهومها الاصطلاحي تعني خلافة عن رسول الله في إقامة شرع الله حراسة للدين وتسيير لسياسة الحياة الدنيا.

- الخلافة في القرآن

لقد ورد لفظ "خليفة" في القرآن الكريم مرتين أو في موضعين اثنين:

أحدهما: قوله تعالى: (وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً)⁽¹⁰⁾. يقول القرطبي: "والمعني بالخليفة هنا- في قول ابن مسعود وابن عباس وجميع أهل التأويل - آدم عليه السلام، وهو خليفة الله في إمضاء أحكامه وأوامره، لأنه أول رسول إلى الأرض، كما في حديث أبي ذر، قال قلت: يا رسول الله انبأنا كان مرسلًا؟ قال: (نعم)⁽¹¹⁾.

ثانيهما: قوله تعالى: (يَا دَاوُودُ إِنَّا جَعَلْنَاكَ خَلِيفَةً فِي الْأَرْضِ فَاحْكُم بَيْنَ النَّاسِ بِالْحَقِّ)⁽¹²⁾. أي مكنك لتحكم وتأمر بالمعروف وتنهي عن المنكر، فتخلف من كان قبلك من الأنبياء والأئمة الصالحين.

يقول ابن عباس: "إن ارتفع لك الخصمان فكان لك في أحدهما هوى، فلا تشته في نفسك الحق له ليفلج على صاحبه «2»، فإن فعلت محوت اسمك من نبوتي، ثم لا تكون خليفتي ولا أهل كرامتي. فدل هذا على بيان وجوب الحكم بالحق، وألا يميل إلى أحد الخصمين لقربة أو رجاء نفع، أو سبب يقتضي الميل من صحبة أو صداقة، أو غيرهما. وقال ابن عباس: إنما ابتلي سليمان بن داود عليه السلام، لأنه تقدم إليه خصمان فهوي أن يكون الحق لأحدهما"⁽¹³⁾.

وقد وردت بصيغ أخرى كصيغة الجمع: خلفاء وخلائف في آيات متعددة، منها قوله تعالى: (وَهُوَ الَّذِي جَعَلَكُمْ خَلَائِفَ فِي الْأَرْضِ)⁽¹⁴⁾. بعد هذا أنتقل إلى الحديث عن آراء الفرق الإسلامية حول الخلافة.

- آراء الفرق الإسلامية حول الخلافة

كان للفرق الإسلامية التي نشأت خلال القرن الأول وبعده نصيب كبير من موضوع الخلافة أو الإمامة، ولعل بعضهم لم ينشأ إلا لأنه كان ذا نظرية خاصة في موضوع الخلافة. ومعنى آخر إن نشوءها كان نتيجة عوامل سياسية محضة، وسأعرض هنا أهم آراء بعض الفرق في الخلافة.

* أهل السنة:

إذا قيل أهل السنة، فإنما يراد الفرقة التي قابلت في بادئ الأمر المعتزلة، ثم زال مذهب المعتزلة، فأصبح الفريقان المتناظران هما: السنة والشيعة، وليس من أحق أن يقال "المذهب السني" لأن المذهب إنما يتمثل بعلمائه، وعلماء أهل السنة قد تختلف آراءهم في بعض المسائل الفرعية، ولا سيما وأن الإمامة عندهم فرع من فروع الشريعة، كسائر أحكامها العملية، وقد أشار إلى ذلك الخضر حسين في كتابه "نقض كتاب الإسلام وأصول الحكم" ونقل عن سعد الدين التفتازاني في شرح المقاصد قوله: "إن مباحث الإمامة يعلم الفروق أليق... ولا يخفى أن ذلك من الأحكام العملية دون الاعتقادية" ونقل عن السيد في شرح خطبة المواقف قوله: "إن الإمامة وإن كانت من فروع الدين، إلا أنها ألحقت بأصوله دفعا لخرافات أهل البدع والأهواء، وصونا للأئمة المهديين من مطاعنهم، لئلا يفضي بالقاصرين إلى سوء اعتقاد فيهم" (15). ويقول ظافر القاسمي: "ولو كانت الإمامة من الأمور الاعتقادية عند أهل السنة، لما اختلف علماءهم في بعض أحكامها، بل ولما اختلفوا حولها مع بقية الفرق الإسلامية. وخلاصة ما ذهبوا إليه أن:

- الإمامة واجبة شرعا، أي نقلا وسمعا.

- وأن طاعة الإمام واجبة شرعا.

- وأن نصبه ممكن بالاختيار.

وأن يكون قرشيا" (16).

- وجوب الخلافة ووحدتها وتعددتها

* وجوب الخلافة:

للحديث عن هذه القضية سأعرض أهم الآراء وهي كالآتي:

- ابن حزم (456هـ):

قال ابن حزم: "اتفق جميع أهل السنة وجميع المرجئة وجميع الشيعة وجميع الخوارج على وجوب الإمامة وأن الأمة واجب عليها الانقياد لإمام عادل يقيم فيهم أحكام الله ويسوسهم بأحكام الشريعة التي أتى بها رسول الله صلى الله عليه وسلم حاشا النجداث من الخوارج فإنهم قالوا لا يلزم الناس فرض الإمامة وإنما عليهم أن يشاطوا الحق بينهم" (17).

وعلى الرغم من زوال هذا الفرقة أيام ابن حزم فإنه قد تصدى للرد عليهم مما يدل على أن النظريات العلمية لا تموت بانقراض الفرق التي تقول بها (أقصد النجداث) قال ابن حزم: (وهذه الفرقة ما نرى بقي منهم أحد، وهم المنسوبون إلى نجد

بن عمير الحنفي القائم بالإمامة (قال أبو محمد) وقول هذه الفرقة ساقط يكفي من الرد عليه وإبطاله إجماع كل من ذكرنا على بطلانه والقرآن والسنة قد ورد بإيجاب الإمام من ذلك قول الله تعالى⁽¹⁸⁾ (طِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ) مع أحاديث كثيرة صحاح في طاعة الأئمة وإيجاب الإمامة وأيضا فإن الله عز وجل يقول⁽¹⁹⁾ (لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا)⁽²⁰⁾.

فالخلافة إذا واجبة وهي أصل استقرت عليه قواعد الملة، وانتظمت به مصالح الأمة. يقول الماوردي: "فإن الله جلت قدرته ندب للأمة زعيما خلف به النبوة، وحاط به الملة، وفوض إليه السياسة؛ ليصدر التدبير عن دين مشروع، وتجتمع الكلمة على رأي متبوع، فكانت الإمامة أصلا عليه استقرت قواعد الملة، وانتظمت به مصالح الأمة حتى استتبعت بها الأمور العامة، وصدرت عنها الولايات الخاصة، فلزم تقديم حكمها على كل حكم سلطاني، ووجب ذكر ما اختص بنظرها على كل نظر ديني؛ لترتيب أحكام الولايات على نسق متناسب الأقسام، متشاكل الأحكام"⁽²¹⁾.

* رأي المعتزلة

الظاهر أن المعتزلة كانوا في موضوع الخلافة فريقين، كما ذكر ذلك ابن أبي الحديد في شرح البلاغة: "أما طريق وجوب الإمامة ما هي؟ فإن مشايخنا البصريين يقولون: طريق وجوبها الشرع، وليس في العقل ما يدل على وجوبها وقال البغداديون، وأبو عثمان الحافظ من البصريين وشيخنا أبو الحسن: أن العقل يدل على وجوب الرئاسة"⁽²²⁾.

وقد علق على قولهم هذا ظافر القاسمي قائلا: "فهذا من نوادر اختلاف المعتزلة، لأنهم يرجعون جميعا، على اختلاف فرقهم إلى مبدأ العقل. أما موضوع الخلافة فقد انقسموا فيه. وقد حمل ابن أبي الحديد بعض كلام علي بن أبي طالب على مذهب البصريين قال: والظاهر من كلام أمير المؤمنين كرم الله وجهه يطابق ما يقوله أصحابنا. ألا ترى كيف علل قوله لا بد للناس من أمير، فقال في تعليقه: يجمع به الفيء، ويقا تل به العدو، وتؤمن به السبل ويؤخذ للضعيف من القوي، هذه كلها مصالح الدنيا..."⁽²³⁾.

* رأي ابن خلدون

يقول ابن خلدون: "ثم إنَّ نصب الإمام واجب قد عرف وجوبه في الشرع بإجماع الصحابة والتابعين لأنَّ أصحاب رسول الله صَلَّى الله عليه وسلَّم عند وفاته بادروا إلى بيعة أبي بكر رضي الله عنه وتسليم النَّظر إليه في أمورهم وكذا في كلِّ عصر من بعد ذلك ولم تترك النَّاس فوضى في عصر من الأعصار واستقرَّ ذلك إجماعا دالا على وجوب نصب الإمام. وقد ذهب بعض النَّاس إلى أنَّ مدرك وجوبه العقل، وأنَّ الإجماع الَّذي وقع إنَّما هو قضاء بحكم العقل فيه قالوا وإنَّما وجب بالعقل لضرورة الاجتماع للبشر واستحالة حياتهم ووجودهم منفردين"⁽²⁴⁾.

* رأي أبي حامد الغزالي

ونتعرف على رأيه من خلال ما ذكره يوسف ايش، جاء في الباب الثالث في الإمامة: "ولا ينبغي أن تظن أن وجوب الخلافة مأخوذ من العقل، فإذا بينا أن الوجوب يؤخذ من الشرع، إلا أن يقصر الواجب بالفعل الذي فيه فائدة وفي تركه أدنى مضرة، وعند ذلك لا ينكر وجوب نصب الإمام لما فيه من الفوائد ودفع المضار في الدنيا، ولكننا نقيم البرهان القطعي الشرعي على وجوبه، ولسنا نكتفي بما فيه من إجماع الأمة بل ننبه إلى مستند الإجماع، ونقول نظام أمر الدين مقصود لصاحب الشرع عليه السلام قطعا لا يتصور النزاع فيها ونضيف مقدمة أخرى وهو أنه لا يحصل نظام أمر الدين إلا بإمام مطاع"⁽²⁵⁾.

*- رأي الماوردي

موضوعه لخلافة النبوة في حراسة الدين وسياسة الدنيا، وعقددها لمن يقوم بها في الأمة واجب بالإجماع وإن شذ عنهم الأصم. هل الخلافة واجبة بالشرع أم بالعقل؟ واختلف في وجوبها هل وجبت بالعقل أو بالشرع؟ فقالت طائفة: وجبت بالعقل لما في طباع العقلاء من التسليم لزعيم يمنعه من التظالم، ويفصل بينهم في التنازع والتخاصم، ولولا الولاة لكانوا فوضى مهملين، وهمجا مطاعين وقال شاعر جاهلي:

لا يصلح الناس فوضى لا سراة لهم ... ولا سراة إذا جهالهم سادوا

وقالت طائفة أخرى: بل وجبت بالشرع دون العقل؛ لأن الإمام يقوم بأمر شرعية قد كان مجوزا في العقل أن لا يرد التعبد بها، فلم يكن العقل موجبا لها، وإنما أوجب العقل أن يمنع كل واحد نفسه من العقلاء عن التظالم والتقاطع، ويأخذ بمقتضى العدل في التناصف والتواصل، فيتدبر بعقله لا بعقل غيره، ولكن جاء الشرع بتفويض الأمور إلى وليه في الدين، قال الله - عز وجل: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ)⁽²⁶⁾. ففرض علينا طاعة أولي الأمر فينا، وهم الأئمة المتأمرين علينا⁽²⁷⁾.

*- رأي ابن تيمية

لقد اعتبر ابن تيمية أن ولاية أمر الناس من أهم وأعظم الواجبات بحيث أنه لا يمكن قيام الدين إلا بها يقول في هذا الصدد: "إن ولاية أمر الناس من أعظم واجبات الدين بل لا قيام للدين إلا بها فإن بني آدم لا تتم مصلحتهم إلا بالاجتماع، لحاجة بعضهم إلى بعض، ولا بد لهم عند الاجتماع من رأس. فالواجب اتخاذ الإمارة دينا وقرية يتقرب بها إلى الله، فإن التقرب إلى الله فيها، بطاعته وطاعة رسوله، من أفضل القربات، وإنما يفسد فيها حال أكثر، لابتغاء الرئاسة أو المال"⁽²⁸⁾.

وما يمكن أن تستنتجه من خلال ما سبق الحديث عنه، أن الخلافة واجبة لحفظ أمور الدين والدنيا وبالتالي خدمة الأمة الإسلامية في العصر الذي شهد صراعات واضطرابات حول موضوع الخلافة لهذا كانت الخلافة سبيلا لتخطي تلك العقبات.

* الشيعة:

ليس ضروريا استقصاء آراء الشيعة كلها، وإنما نكتفي بالأقوال ذات الصلة الوثيقة بتنظيم الدولة الإسلامية منقولة عن كتب الأئمة المجتهدين من الشيعة أنفسهم. قال محسن أمين في كتابه أعيان الشيعة تحت عنوان: "اعتقادهم في الإمامة والخلافة": إنها واجبة وإنها رئاسة عامة في أمور الدين والدنيا لشخص من الأشخاص نيابة عن النبي صلى الله عليه وسلم، وإنما وجبت لأنها لطف، واللطف واجب كما تقدم في النبوة، وإنما كانت لطفًا لأن الناس إذا كان لهم رئيس مطاع، يردع الظالم عن ظلمه، ويحملهم على الخير، ويردعهم عن الشر، كانوا أقرب إلى الصلاح، وأبعد عن الفساد، وهو اللطف، فالدليل على وجوب النبوة يدل على وجوب الإمامة، وأن الإمام بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم هو علي بن أبي طالب، لنصه عليه يوم الغدير بأمر الله تعالى له وبعده ابنه الحسن، ثم أخوه الحسين بن علي، ثم بنص كل واحد على من بعده⁽²⁹⁾.

ويذكر يوسف ابيش رأيا للإمام أبي بكر الباقلاني (303هـ) وكأنه بمثابة رد على قول الشيعة، يقول: "إن سأل سائل فقال: ما الدليل الذي تذهبون إليه من الاختيار للأئمة وإبطال النص على إمام بعينه؟ قيل له: الدليل على هذا أنه إذا فسد النص صح الاختيار، لأن الأمة متفقة على أنه ليس طريق إثبات الإمامة إلا هذين الطريقين ومتى فسد أحدهما صح الآخر،

والذي يدل النص أنه لو نص النبي صلى الله عليه وسلم، على إمام بعينه وفرض طاعته على الأمة دون غيره، وقال لهم: هذا خليفتي والإمام من بعدي فاسمعوا له وأطيعوا، لكان لا يخلوا أن يكون قال ذلك وفرضه بمحضر من الصحابة أو الجمهور منهم.

وهناك دليل ثان: "فإن قالوا: ما أنكرتم أن يكون النبي صلى الله عليه وسلم نص على علي، عليه السلام بقوله: أنت مني بمنزلة هارون من موسى إلا أنه لا نبي بعدي"⁽³⁰⁾. قيل لهم: لا يجب ذلك، لأن معنى ذلك أني استخلفك على أهلي وعلى المدينة إذا توجهت إلى هذه الغزوة، لأنه إنما قال ذلك في غزاة تبوك، لما خلفه بالمدينة وماج أهل النفاق وأكثروا وقالوا: قد أبغض علي وقلاه، وقال سعد بن وقاص - وهو العمدة في رواية الحديث - فلحق علي بالنبي فقال يا رسول الله أتتركني مع الأخلاف؟ فقال: أما ترضى أن تكون مني بمنزلة هارون من موسى إلا أنه لا نبي بعدي، أي أي لم أخلف بغضا ولا قلا، كما أن موسى لم يخلف أخاه هارون في بني إسرائيل لما توجه للكلام ربه بغضا ولا قلا.

ومما يدل على هذا المعنى هو الذي قصده صلى الله عليه وسلم، علمنا أنه كان لهارون من موسى منازل منها: أنه كان أخاه، وأنه كان شريكا له في النبوة، ومنها أنه خلفه في قومه لما توجه للكلام ربه، وليس منها أنه خلفه بعده في موته، لأن هارون مات قبل موسى بسنين كثيرة، وإنما خلف موسى يوشع بن نون، فلا يجوز أن يكون النبي صلى الله عليه وسلم إنما عني بقوله: "أنت مني بمنزلة هارون من موسى" أي أنك أخي لأبي وأمي، ولا أنك تخلفني بعد موتي، لأن هذه المنزلة لم تكن لهارون من موسى، فثبت أنه إنما أراد: أنك خلفتني على أهلي وعلى المدينة عند توجهي إلى الغزوة كما خلف موسى أخوه هارون في قومه عند توجهه للكلام ربه"⁽³¹⁾.

ثم يقال لهم: "كيف لم تستدلوا على إثبات النص لأبي بكر، رضي الله عنه بقوله صلى الله عليه وسلم: "يأبى الله ورسوله إلا أبا بكر"⁽³²⁾. وقوله صلى الله عليه وسلم أيضا: "لو كنت متخذًا خليلا لاتخذت أبا بكر ولكن أخي وصاحبي"⁽³³⁾.

فإن قالوا: كل هذه الأخبار آحاد خير ثابتة، قيل لهم: فما الذي يمنع خصومكم على هذه الدعوة في أخباركم؟ فلا يجدون فصلا"⁽³⁴⁾.

* الخوارج:

الخوارج فرق متعددة، ولم يصل إلينا شيء من كتبهم الباحثة عن الخلافة، وإنما توزعت آراؤهم وأخبارهم في كتب التاريخ والأدب والعقائد وغيرها. ولهذا لم يكن لنا بد من نقل نظريتهم في الخلافة عن بعض هذه الكتاب.

قال ابن حزم: "ذهب الخوارج كلها على أن الإمامة جائزة في كل من قام بالكتاب والسنة، قرشيا كان أو عربيا أو ابن عبد"⁽³⁵⁾.

وقال الشهرستاني: "وإنما خروجهم في الزمن الأول على أمرين:

أحدهما: بدعتهم في الإمامة، إذ جوزوا أن تكون الإمامة في غير قريش، وكل من نصبوه برأيهم وعاشر الناس على ما مثلوا له من العدل واجتناب الجور كان إماما، ومن خرج عليه يجب نصب القتال معه، وإن غير السيرة وعدل عن الحق وجب عزله أو قتله، وهم أشد الناس قولا بالقياس، وجوزوا أن لا يكون في العالم إمام أصلا، وإن احتيج إليه فيجوز أن يكون عبدا أو حرا، أو نبطيا، أو قريشا"⁽³⁶⁾.

وخلاصة ما يمكن الوصول إليه هو أن الخلافة واجبة-سيتم التفصيل في ذلك- شرعا لما لها من أهمية في القيام بتحمل مسؤولية تسيير الشأن الديني والسياسي للدولة الإسلامية الفتية عندما انتقل صلى الله عليه وسلم إلى الرفيق الأعلى.

- وحدة الخلافة وتعددتها

* رأي عبد القاهر البغدادي

يقول البغدادي: اختلف الموجبون للإمامة في عدد الأئمة في كل وقت:

فقال أصحابنا: لا يجوز أن يكون في الوقت الواحد إمامان واجبا الطاعة، وإنما تنعقد إمامة في الوقت، ويكون الباقيون تحت رايته. وإن خرجوا عليه من غير سبب يوجب عزله فهم بغاة، إلا أن يكون بين البلدين بحر مانع من وصول نصرة أكل كل واحد منهما إلى الآخرين، فيجوز حينئذ لأهل كل واحد منهما عقد الإمامة لواحد من أهل ناحيته...

وزعم قوم من الكرامية أنه يجوز أن يكون في وقت واحد إمامان أو أكثر... وقالت جماعة منهم أنا عليا ومعاوية كانا إمامين في وقت واحد إلا أن علي كان إماما وفق السنة ومعاوية على خلاف السنة فيا عجبنا من طاعة واجبة على خلاف السنة. ولو جاز إمامان وأكثر لجاز أن يتفرد كل ذي صلاح بالإمامة، فيكون كل واحد منهم بولاية محلته وعشيرته، وهذا يؤدي إلى سقوط فرض الإمامة من أصلها⁽³⁷⁾.

* رأي الماوردي

يقول الماوردي عن هذه القضية: "وإذا عقدت الإمامة لإمامين في بلدان لم تنعقد إمامتهما؛ لأنه لا يجوز أن يكون للأمة إمامان في وقت واحد، وإن شذ قوم فجوزوه. واختلف الفقهاء في الإمام منهما؛ فقالت طائفة: هو الذي عقدت له الإمامة في البلد الذي مات فيه من تقدمه؛ لأنهم بعقدتها أخص، وبالقيام بها أحق، وعلى كافة الأمة في الأمصار كلها أن يفوضوا عقدتها إليهم، ويسلموها لمن بايعوه لئلا ينتشر الأمر باختلاف الآراء وتباين الأهواء.

وقال آخرون: بل على كل واحد منهما أن يدفع الإمامة عن نفسه ويسلمها إلى صاحبه طلبا للسلامة وحسما للفتنة؛ ليختار أهل العقد أحدهما أو غيرهما، وقال آخرون: بل يقرع بينهما دفعا للتنازع وقطعا للتخاصم، فأيهما قرع كان بالإمامة أحق"⁽³⁸⁾.

لكن الصحيح هو أن الإمامة لأسبقها بيعة، يقول الماوردي:

"والصحيح في ذلك وما عليه الفقهاء المحققون أن الإمامة لأسبقهما بيعة وعقدا، كالولي في نكاح المرأة إذا زوجها باثنين كان النكاح لأسبقهما عقدا.

فإذا تعين السابق منهما استقرت له الإمامة، وعلى المسبوق تسليم الأمر إليه والدخول في بيعته، وإن عقدت الإمامة لهما في حال واحد لم يسبق بما أحدهما فسد العقدان واستؤنف العقد لأحدهما أو لغيرهما، وإن تقدمت بيعة أحدهما وأشكل المتقدم منهما وقف أمرهما على الكشف، فإن تنازعاها وادعى كل واحد منهما أنه الأسبق لم تسمع دعواه ولم يحلف عليها؛ لأنه لا يختص بالحق فيها، وإنما هو حق المسلمين جميعا، فلا حكم ليمينه فيه... وإذا دام الاشتباه بينهما بعد الكشف ولم تقم بينة لأحدهما بالتقدم لم يقرع بينهما لأمرين:

أحدهما: إن الإمامة عقد، والقرعة لا مدخل لها في العقود.

والثاني: إن الإمامة لا يجوز الاشتراك فيها... ويستأنف أهل الاختيار عقدها لأحدهما⁽³⁹⁾.

* رأي الباقلاني

يقول أبو بكر الباقلاني فيما ذكر لنا يوسف ايبش في كتابه: "فإن قالوا: فما تقولون إذا عقدت جماعات من أهل الحل والعقد لعدة أئمة في بلدان متفرقة، وكانوا كلهم يصلحون للإمامة، وكان العقد لسائرهم واقعا مع عدم إمام وذي عهد من إمام، فما الحكم عندكم، ومن أولى بالإمامة منهم؟

قيل لهم: إذا تصفحت العقود، ونظر أيها أسبق، فأقرت الإمامة فيمن بدئ بالعقد له، وقيل للباقيين: انزلوا عن الأمر، فإن فعلوا، وإلا قوتلوا على ذلك، وكانوا عصاة في المقام عليها.

وإذا لم يعلم، أيهما تقدم على الآخر، وادعى كل واحد منهم أن العقد سبق له. أبطلت سائر العقود، واستأنف العقد لواحد منهم، أو من غيرهم، وإن أبوا ذلك قاتلهم الناس عليه، فإن تمكنوا، وإلا فهم في غلبة وفتنة وعذر في ترك إمامة الإمام. وإن تمكن من العقد لغيرهم، فعل ذلك، وكان المعقود له حربا لسائر هؤلاء حتى يدعن، ويرجعوا إلى الطاعة والسداد⁽⁴⁰⁾.

* رأي ابن حزم

يقول ابن حزم: "فلا تصح إقامة الدين إلا بالإسناد إلى واحد أو إلى أكثر من واحد فإذا لا بد من أحد هذين الوجهين فإن الاثنين فصاعدا بينهما ما ذكرنا فلا يتم أمر البتة فلم يبق وجه تتم به الأمور إلا لإسناد إلى واحد فاضل عالم حسن السياسة قوي على الإنفاذ إلا أنه وإن كان بخلاف ما ذكرنا فالظلم والإهمال معه أقل منه مع الاثنين فصاعدا ... ثم اتفق من ذكرنا ممن يرى فرض الإمامة على أنه لا يجوز كون إمامين في وقت واحد في العالم ولا يجوز إلا إمام واحد إلا محمد بن كرام السجستاني وأبا الصباح السمرقندي وأصحابهما فإنهم أجازوا كون إمامين في وقت وأكثر في وقت واحد واحتج هؤلاء بقول الأنصار ومن قال منهم يوم السقيفة للمهاجرين منا أمير ومنكم أمير واحتجوا أيضا بأمر علي والحسن مع معاوية رضي الله عنهم⁽⁴¹⁾.

وقد رد عليهم ابن حزم قائلا: "

قال أبو محمد وكل هذا لا حجة لهم فيه لأن قول الأنصار رضي الله عنهم ما ذكرنا لم يكن صوابا بل كان خطأ إذ اداهم إليها الاجتهاد وخالفهم فيه المهاجرون ولا بد إذ اختلف القائلان على قولين متنافين من أن يكون أحدهما حقا والآخر خطأ وإذا ذلك كذلك فواجب رد ما تنازعوا فيه إلى ما افترض الله عز وجل الرد إليه عند التنازع إذ يقول الله تعالى (فإن تنازعتم في شئ فرددوه إلى الله والرسول إن كنتم تؤمنون بالله واليوم الآخر)⁽⁴²⁾ فنظرنا في ذلك فوجدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم قد قال "إذا بويع لإمامين فاقتلوا الآخر منهما"⁽⁴³⁾ وقال تعالى (وَلَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ تَفَرَّقُوا وَاخْتَلَفُوا)⁽⁴⁴⁾ وقال تعالى (وَلَا تَنَازَعُوا فَتَفْشَلُوا وَتَذْهَبَ رِيحُكُمْ)⁽⁴⁵⁾ فحرم الله عز وجل التفرق والتنازع وإذا كان إمامان فقد حصل التفرق المحرم فوجد التنازع ووقعت المعصية لله تعالى وقلنا ما لا يحل لنا⁽⁴⁶⁾.

وخلاصة القول إن عقد الإمامة لشخصين ممنوع لما فيه من التنازع والتخاصم باستثناء إذا كان هناك تباعد في الأقطار والأمصار لاستحالة التواصل مع الرعية، فلاحتمال في ذلك مجال.

– صفات الخليفة وواجباته وحقوقه:

بين الفرق الإسلامية اتفاق على معظم الصفات التي يجب أن يتمتع بها الخليفة، وبينهما اختلاف في أمور أصلية وفي ثانوية.

يقول الماوردي: "وأما أهل الإمامة فالشروط المعتبرة فيهم سبعة:

أحدها: العدالة على شروطها الجامعة.

والثاني: العلم المؤدي إلى الاجتهاد في النوازل والأحكام.

والثالث: سلامة الحواس من السمع والبصر واللسان؛ ليصح معها مباشرة ما يدرك بها.

والرابع: سلامة الأعضاء من نقص يمنع عن استيفاء الحركة وسرعة النهوض.

والخامس: الرأي المفضي إلى سياسة الرعية وتدبير المصالح.

والسادس: الشجاعة والنجدة المؤدية إلى حماية البيضة وجهاد العدو.

والسابع: النسب، وهو أن يكون من قريش؛ لورود النص فيه وانعقاد الإجماع عليه"⁽⁴⁷⁾.

أما ابن خلدون فقد حصر صفات الخليفة في أربع صفات وهي:

– وأما شروط هذا المنصب فهي أربعة: العلم والعدالة والكفاية وسلامة الحواس والأعضاء مما يؤثر في الرأي والعمل واختلف في شرط خامس وهو النسب القرشي.

– وأما اشتراط العلم فظاهر لأنه إنما يكون منقذا لأحكام الله تعالى إذا كان عالما بما وما لم يعلمها لا يصح تقديمه لها ولا يكفي من العلم إلا أن يكون مجتهدا لأن التقليد نقص والإمامة تستدعي الكمال في الأوصاف والأحوال – وأما العدالة فالأنه منصب ديني ينظر في سائر المناصب التي هي شرط فيها فكان أولى باشتراطها فيه. ولا خلاف في انتفاء العدالة فيه بفسق الجوارح من ارتكاب المحظورات وأمثالها وفي انتفائها بالبدع الاعتقادية خلاف.

– أما الكفاية فهو أن يكون جريئا على إقامة الحدود واقتحام الحروب بصيرا بما كفيلا يحمل الناس عليها عارفا بالعصبية وأحوال الدهاء قويا على معاناة السياسة ليصح له بذلك ما جعل إليه من حماية الدين وجهاد العدو وإقامة الأحكام وتدبير المصالح.

– وأما سلامة الحواس والأعضاء من النقص والعطلة كالجنون والعمى والصمم والحرس وما يؤثر فقده من الأعضاء في العمل كفقْد اليدين والرجلين والأنثيين فتشترط السلامة منها كلها لتأثير ذلك في تمام عمله وقيامه بما جعل إليه"⁽⁴⁸⁾.

لنقف الآن على شرطين اثنين فيهما خلاف وهما: النسب، والذكورة.

-النسب القرشي:

يقول ابن خلدون فيما يخص هذه النقطة مبينا الحكمة في اشتراط النسب القرشي: "ولنتكلم الآن في حكمة اشتراط النسب ليتحقق به الصواب في هذه المذاهب فنقول: إن الأحكام الشرعية كلها لا بد لها من مقاصد وحكم تشتمل عليها وتشترع لأجلها ونحن إذا بحثنا عن الحكمة في اشتراط النسب القرشي ومقصد الشارع منه لم يقتصر فيه على التبرك بوصلة النبي صلى الله عليه وسلم كما هو في المشهور وإن كانت تلك الوصلة موجودة والتبرك بها حاصلًا لكن التبرك ليس من المقاصد الشرعية كما علمت فلا بد إذن من المصلحة في اشتراط النسب وهي المقصودة من مشروعيتها وإذا سبرنا وقسمنا لم نجد لها إلا اعتبار العصبية التي تكون بها الحماية والمطالبة ويرتفع الخلاف والفرقة بوجودها لصاحب المنصب فتسكن إليه الملة وأهلها وينتظم حل الألفة فيها وذلك أن قريشا كانوا عصبه ومضر وأصلهم وأهل الغلب منهم وكان لهم على سائر مضر العزة بالكثرة والعصبية والشرف فكان سائر العرب يعترف لهم بذلك ويستكينون لغلبهم فلو جعل الأمر في سواهم لتوقع افتراق الكلمة بمخالفتهم وعدم انقيادهم ولا يقدر غيرهم من قبائل مضر أن يردّهم عن الخلاف ولا يحملهم على الكثرة فتتفرق الجماعة وتختلف الكلمة"⁽⁴⁹⁾.

وهناك من يرى عكس هذا بشرط، يقول عبد القاهر البغدادي: "زعم الكعبي أن القرشي أولى بها من الذي يصلح لها من غير قريش، فإن خافوا الفتنة جاز عقدها لغيره... وزعمت الخوارج أن الإمامة صالحة في كل صنف من الناس وإنما هي صالحة للذي يُحسن القيام بها"⁽⁵⁰⁾.

- الذكورة

لقد اشترط الفقهاء الذكورة لصحة الإمامة واستدلوا على ذلك بحجتين:

* أولهما: إن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "ما أفلح قوم ولوا عليهم امرأة"⁽⁵¹⁾.

* ثانيهما: إن إمامة المرأة في الصلاة غير جائزة، وعدم جوازها في الخلافة أولى، والفقهاء لم يجدوا نصا في القرآن يمنع المرأة من الإمامة العظمى ولهذا التمسوا الدليل من السنة، فأما الدليل من السنة وهو الحديث: "ما أفلح قوم ولوا عليهم امرأة" فإن سبب وروده هو أن كسرى فارس مات، فولى قومه بنته عليهم، فلما بلغ ذلك رسول الله صلى الله عليه وسلم، قال القول السابق الذكر، لأن سفير الرسول إلى كسرى قد أسىء استقباله. وكذلك كانت العلاقات بين الحكومة النبوية وبين حكومة فارس علاقة سيئة.

وقد عرف علماء أصول الفقه قواعد الاستدلال، جاء في بعضها أن العبرة بخصوص السبب، لا لعموم اللفظ، أي أن الحكم الوارد في الحديث النبوي لا يتعدى الواقعة التي قيل بسببها وإذا كان لفظ الحديث عاما، فلا يعني هذا أن كون حكمه عاما، وينبغي على ذلك أن الحديث لا ينهض حجة في منع من تولى رئاسة الدولة.

أما الحجة الثانية: فهي عدم جوازها في الإمامة في الصلاة، وأن عدم جوازها إمامتها في الخلافة أولى، لأن من واجبات الإمام أو الخليفة أن يؤمهم في الصلاة. ورد عليهم بأن الصلاة عمل ديني خالص، بينما الإمامة موضوع ديني سياسي والفارق بينهما واضح"⁽⁵²⁾.

- واجبات الخليفة وحقوقه

لم تحدد واجبات الخليفة، ولم ينص على حقوقه، في أي مصدر من مصادر التشريع، وإنما جاء بحث الواجبات والحقوق في كتب السياسية الشرعية وفي كتب الفقه، استنتاجا واسترشادا بما جاء في الكتاب والسنة، وتطبيقا لما وقع أيام الخلفاء الرشدين، ومن جاء بعدهم، فكان عمل هؤلاء الأئمة المجتهدين، عمل إحصاء من جهة وتفسير وتأكيّد من جهة ثانية، وقد تختلط كلمة الواجب بكلمة حق في بعض كتب الأقدمين، فتؤديان معنى واحدا، يقول محمد يوسف موسى: "نرى أن نبدأ بالكلام عن الواجبات قبل الحقوق، فإن القواعد المطلقة التي أقرتها الشرائع السماوية والقوانين الوضعية، القاعدة تقول: كل حق يقابله واجب. فليس لأحد أن يطلب ما له من حق، قبل أن يؤدي ما عليه من واجب، وبذلك تقوم العلاقات المختلفة بين الناس جميعا على أساس ثابت، عادل، سليم، ولهذا نجد الإسلام يتكلم عن الواجبات أكثر مما يتكلم عن الحقوق، ويجعل القيام بتلك سببا لنيل هذه⁽⁵³⁾. ونرى مصداق ذلك في قوله تعالى: (يا أيها الذين آمنوا إن تنصروا الله ينصركم، ويثبت أقدامكم)⁽⁵⁴⁾. فما هي واجبات الإمام؟

لقد ذكر الماوردي هذه الواجبات يقول: "والذي يلزمه من الأمور العامة عشرة أشياء:

أحدها: حفظ الدين على أصوله المستقرة، وما أجمع عليه سلف الأمة، فإن نجم مبتدع أو زاغ ذو شبهة عنه، أوضح له الحجة، وبين له الصواب، وأخذ به بما يلزمه من الحقوق والحدود؛ ليكون الدين محروسا من خلل، والأمة ممنوعة من زلل.

الثاني: تنفيذ الأحكام بين المتشاجرين، وقطع الخصام بين المتنازعين حتى تعم النصفة، فلا يتعدى ظالم، ولا يضعف مظلوم.

الثالث: حماية البيضة والذب عن الحرم؛ ليتصرف الناس في المعاش، وينتشروا في الأسفار آمنين من تغرير بنفس أو مال.

الرابع: إقامة الحدود؛ لتصان محارم الله تعالى عن الانتهاك، وتحفظ حقوق عباده من إتلاف واستهلاك.

الخامس: تحصين الثغور بالعدة المانعة والقوة الدافعة حتى لا تظفر الأعداء بغرة ينتهكون فيها محرما، أو يسفكون فيها لمسلم أو معاهدا.

السادس: جهاد من عاند الإسلام بعد الدعوة حتى يسلم أو يدخل في الذمة؛ ليقام بحق الله تعالى في إظهاره على الدين كله.

السابع: جباية الفبيء والصدقات على ما أوجبه الشرع نصا واجتهادا من غير خوف ولا عسف.

الثامن: تقدير العطايا وما يستحق في بيت المال من غير سرف ولا تقتير، ودفعه في وقت لا تقدم فيه ولا تأخير.

التاسع: استكفاء الأمناء وتقليد النصحاء فيما يفوض إليهم من الأعمال ويكله إليهم من الأموال؛ لتكون الأعمال بالكفاءة مضبوطة، والأموال بالأمناء محفوظة.

العاشر: أن يباشر بنفسه مشرفة الأمور، وتصفح الأحوال؛ لينهض بسياسة الأمة وحراسة الملة، ولا يعول على التفويض تشاغلا بلذة أو عبادة، فقد يخون الأمين ويغش الناصح⁽⁵⁵⁾.

وانطلاقاً مما سبق يمكن أن نوجز واجبات الخليفة بكلمات في أن اختصاصاته تشمل جميع الشؤون الداخلية والخارجية والعسكرية. وهذا التعداد الذي أورده الماوردي يمكن إضافة أمور أخرى: شؤون التربية والتعليم، والشؤون الصحية، والشؤون الاجتماعية، يقول محمد يوسف موسى: "وينبغي على كل حال أن نضم إلى هذه الواجبات أمور أخرى نرى ضرورة الإشارة إليها، لكونها تتفق وروح الإسلام، وكان يقول بها الخلفاء الأولون بصفة خاصة. ومن هذه الواجبات: العمل على نشر العلم والمعرفة بكل سبيل فإن تقدم الأمة رهين بما تصل إليه من علوم الدين والدنيا، وكذلك من هذه الواجبات: العمل على توفير الحياة الكريمة لكل أبناء الأمة، وهذا يكون ما نسميه اليوم: التكافل الاجتماعي الذي يحث عليه الإسلام، والذي نرى في تاريخ الخلفاء الراشدين أمثلة كثيرة في الأخذ به" (56).

* حقوق الإمام

لقد خص الماوردي لهذا الأمر فصلاً سماه "واجبات الأمة نحو الخليفة" يقول الماوردي: "وإذا قام الإمام بما ذكرناه من حقوق الأمة، فقد أدى حق الله تعالى فيما لهم وعليهم، ووجب له عليهم حقان: الطاعة 1 والنصرة 2 ما لم يتغير حاله.

والذي يتغير به حاله فيخرج به عن الإمامة شيثان:

أحدهما: جرح في عدالته.

والثاني: نقص في بدنه، فأما الجرح في عدالته وهو الفسق فهو على ضربين:

أحدهما: ما تابع فيه الشهوة.

والثاني: ما تعلق فيه بشبهة، فأما الأول منهما فمتعلق بأفعال الجوارح، وهو ارتكابه للمحظورات، وإقدامه على المنكرات تحكيماً للشهوة وانقياداً للهوى، فهذا فسق يمنع من انعقاد الإمامة ومن استدامتها، فإذا طرأ على من انعقدت إمامته خرج منها، فلو عاد إلى العدالة لم يعد إلى الإمامة إلا بعقد جديد.

وقال بعض المتكلمين: يعود إلى الإمامة بعوده إلى العدالة من غير أن يستأنف له عقد ولا بيعه؛ لعموم ولايته ولحقوق المشقة في استئناف بيعته.

وأما الثاني منهما: فمتعلق بالاعتقاد المتأول بشبهة تعترض، فيتأول لها خلاف الحق" (57).

وقد ذكر ابن جماعة أنه للسُّلطان والخليفة على الأمة عشرة حُقوق:

- فالْحَقُّ الأول: بذل الطَّاعَةِ لَهُ ظَاهِراً وَبَاطِناً، فِي كُلِّ مَا يَأْمُرُ بِهِ أَوْ يَنْهَى عَنْهُ، إِلَّا أَنْ يَكُونَ مَعْصِيَةً؛ قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ) (58)

- الْحَقُّ الثَّانِي: بذل النَّصِيحَةِ لَهُ سِرّاً وَعَلَانِيَةً.

- الْحَقُّ الثَّالِث: الْقِيَامُ بِنَصْرِهِمْ بَاطِناً وَظَاهِراً بِبَذْلِ الْمَجْهُودِ فِي ذَلِكَ لِمَا فِيهِ نَصْرُ الْمُسْلِمِينَ وَإِقَامَةُ حُرْمَةِ الدِّينِ، وَكَفُّ أَيْدِي الْمُعْتَدِينَ.

- الحق الرابع: أن يعرف له عظيم حقه، وما يجب من تعظيم قدره، فيعامل بما يجب له من الاحترام والإكرام، وما جعل الله تعالى له من الإعظام.

- الحق الخامس: إيقاظه عند غفلته، وإرشاده عند هفوته، شفقة عليه، وحفظاً لدينه وعرضه، وصيانة لما جعله الله إليه من الخطأ فيه.

الحق السادس: تحذيره من عدو يقصده بسوء، وحاسد يرومه بأذى، أو خارجي يخاف عليه منه، ومن كل شيء يخاف عليه منه على اختلاف أنواع ذلك وأجناسه، فإن ذلك من أكد حقوقه وأوجبها.

الحق السابع: إعلامه بسيرة عماله: الذين هو مطالب بهم، ومشغول الدمة بسببهم لينظر لنفسه في خلاص دمه، وللأمة في مصالح ملكه ورعيته.

الحق الثامن: إعانتته على ما تحمله من أعباء الأمة ومساعدته على ذلك بقدر المكنة، قال الله تعالى {وتعاونوا على البر والتقوى} وأحق من أعين على ذلك ولادة الأمور.

الحق التاسع: رد القلوب النافرة عنه إليه، وجمع حبة الناس عليه؛ لما في ذلك من مصالح الأمة وانتظام أمور الملة.

الحق العاشر: الذب عنه بالقول والفعل، وبالمال والنفس والأهل في الظاهر والباطن، والسر والعلانية⁽⁵⁹⁾.

خاتمة:

أخير وليس آخر، وبعد استعراض النقاط الرئيسة المتعلقة بالخلافة، وعلاقة بواقع عصرنا، نؤكد على أن الخليفة بالتعبير القديم-ضمن وساهم في استمرار بناء الدولة. ونفس الشيء اليوم فالسلطان أو الحاكم يعد الضامن لاستمرار الدولة ومؤسساتها، وغيابه يعني الفوضى والعنف والتدهور. لذلك فالناس اليوم مهما اختلفوا وتعددت أفكارهم أو أديانهم فإنهم في الأخير يرجعون إلى المؤسسات الرسمية للدولة وأحياناً أخرى إلى السلطان أو الحاكم للتدخل في حل قضية ما. ولنا أن نتخيل واقعنا لولا وجود السلطان، فمن الأكيد أن الوضع سيكون كارثياً فوضوياً. ولا ندعي أننا قدمنا وصفة سحرية لحل مشاكل العالم وإنما ربطنا القديم بالجديد (الخليفة-الحاكم)-لإثارة الموضوع خاصة في العصر الذي كثر فيه الإرهاب والعنف والولاءات والبيعة خارج حدود الأوطان كما هو شأن بيعة المتطرفين لما يسمى بخليفة المسلمين البغدادي وما رافق ذلك من تدمير للأوطان وتشيت للأسر وترويع للأمنين وقتل للأبرياء.

- 1- سورة الأعراف، الآية 142
- 2- سورة البقرة، الآية 99
- 3- أحمد بن علي، مآثر الإنافة في معالم الخلافة، المحقق: المحقق: عبد الستار أحمد فراج، ط2، الناشر: مطبعة حكومة الكويت - الكويت ، 1985، ج1، ص: 8،9،10
- 4- ابن منظور، لسان العرب، ط3، الناشر دار صادر، بيروت، 1414، ج9، ص: 85
- 5- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، المحقق: عبد السلام محمد هارون، الناشر: دار الفكر، عام النشر: 1399هـ - 1979م، ج2، ص: 210
- 6- الماوردي، الأحكام السلطانية، الناشر: دار الحديث - القاهرة، ص: 15
- 7- سيف الدين الأمدي، الإمامة، دراسة وتحقيق محمد الزبيدي- نشر دار الكتاب العربي، ص: 69
- 8- ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، المحقق: خليل شحادة، ط2، الناشر: دار الفكر، بيروت، 1408 هـ - 1988 م، ص: 239
- 9- محمد يوسف موسى، نظام الحكم في الإسلام، مراجعة وتحقيق: حسين يوسف موسى، دار الفكر العربي للطبع والنشر، ص: 12
- 10- سورة البقرة، الآية 29
- 11- القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، ط2، الناشر: دار الكتب المصرية - القاهرة، 1384هـ - 1964 م، ج1: 263
- 12- سورة ص، الآية 25
- 13- القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ج15، ص: 189
- 14- سورة الأنعام، الآية 167
- 15- محمد الخضر حسين، نقض كتاب الإسلام وأصول الحكم، مؤسسة هندواي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014، ص: 37
- 16- ظافر القاسمي، نظام الحكم في الشريعة والتاريخ الإسلامي، نشر دار النفائس، 1978، ص: 295-296
- 17- ابن حزم، الفصل في الملل والأهواء والنحل، ج4، ص: 149
- 18- سورة النساء، الآية 58
- 19- سورة البقرة، الآية 285
- 20- ابن حزم، الفصل في الملل والأهواء والنحل، ج4، ص: 249
- 21- الماوردي، الأحكام السلطانية، ص: 13
- 22- ظافر القاسمي، نظام الحكم في الشريعة والتاريخ الإسلامي، ص: 316
- 23- نفسه، ص: 317
- 24- ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ص: 179
- 25- يوسف أيش، الخلافة وشروط الزعامة عند أهل السنة والجماعة، ص: 83-84
- 26- سورة النساء، الآية 58
- 27- الماوردي، الأحكام السلطانية، ص: 16
- 28- ظافر القاسمي، نظام الحكم في الشريعة والتاريخ الإسلامي، ص: 316-317
- 29- نفسه، ص: 297
- 30- أخرجه البخاري، كتاب فضائل أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم، باب: فضل علي بن أبي طالب
- 31- يوسف أيش، الخلافة وشروط الزعامة عند أهل السنة والجماعة، دار الحمراء للطباعة والنشر، 2002، ص: 56
- 32- أخرجه مسلم، كتاب: فضائل أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم، فضل أبي بكر رضي الله عنه

- 33- أخرجه البخاري، كتاب: فضائل أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم، فضل أبي بكر رضي الله عنه
- 34- يوسف ايش، الخلافة وشروط الزعامة عند أهل السنة والجماعة، ص: 58-59
- 35- ابن حزم، الفصل في الملل والأهواء والنحل، تحقيق: محمد ابراهيم، عبد الرحمان عميرة، ج4، ص: 152
- 36- الشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق: محمد كيلاي، ج1، ص: 116
- 37- عبد القاهر البغدادي، أصول الدين، نشر دار الفنون التركية، ط1، 1927، ص: 274-275
- 38- الماوردي، الأحكام السلطانية، ص: 29
- 39- نفسه، ص: 30
- 40- يوسف ايش، الخلافة وشروط الزعامة عند أهل السنة والجماعة، ص: 51
- 41- ابن حزم، الفصل في الملل والأهواء والنحل، ج4، ص: 150
- 42- سورة النساء، الآية 58
- 43- أخرجه مسلم، كتاب: الإمامة، باب: إذا بويع لخليفتين فاقتلوا الآخر منهما
- 44- سورة آل عمران، الآية 105
- 45- سورة الأنفال، الآية 46
- 46- ابن حزم، الفصل في الملل والأهواء والنحل، ج4، ص: 150
- 47- الأحكام السلطانية، مرجع سابق، ص: 19-20
- 48- ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ص: 241-242
- 49- نفسه، ص: 243-244
- 50- البغدادي، أصول الدين، ص: 275
- 51- أخرجه أحمد في مسنده، رقم الحديث: 20508
- 52- ظافر القاسمي، نظام الحكم في الشريعة والتاريخ الإسلامي، ص: 341-342
- 53- محمد يوسف موسى، نظام الحكم في الإسلام، مرجع سابق، ص: 137
- 54- سورة محمد، الآية 8
- 55- الماوردي، الأحكام السلطانية، ص: 41
- 56- محمد يوسف موسى، نظام الحكم في الإسلام، ص: 141
- 57- الماوردي، الأحكام السلطانية، ص: 41-42
- 58- سورة النساء، الآية 158
- 59- أبو عبد الله بن جماعة، تحرير الأحكام في تدبير أهل الإسلام، تحقيق ودراسة وتعليق: د. فؤاد عبد المنعم أحمد، ط3، الناشر: دار الثقافة بتفويض من رئاسة المحاكم الشرعية بقطر - قطر/ الدوحة، 1408هـ - 1988م، ص: 61-64

تلقي احتفالية الشايب عاشوراء ودلالاتها الدرامية مقارنة باحتفالية آيراذ بتلمسان واحتفالية إمعشار بالمغرب

The perception of Old Man Achora (Chaib Achora) and its Dramatic annotations compared to ayrath celebration in Tlemcen and Imaachar in Morocco

الباحث عبد الحق زعزع (جامعة مستغانم، الجزائر)
تحت إشراف: د نوال حيفري

ملخص:

احتفالية الشايب عاشوراء هي فن درامي طقسي يجسد أحداثا دينية، وقصصا تاريخية وأسطورية، وكذا حكايات شعبية تقام ليلا في الشوارع والساحات وهي تحتوي على عدة مشاهد، تجمع بين عدة عناصر أبرزها: الموسيقى، الغناء والتمثيل من خلال حركات وإيماءات الجسد الذي تغطيه الأقنعة المصنوعة من الجلود والملابس الرثة المصنوعة من مواد محلية، حيث يقوم بهذه التمثيلية العديد من الشباب الذين يتقمصون أدوارا عدة ترمز لشخصيات تاريخية، دينية، واجتماعية كل لها مزاجها وطابعها الخاص منها ما هو خارق للطبيعة، ومنها الواقعية وحتى الخيالية، فكل مشهد يتميز بحركاته وشخصياته التي تلعب أدورا مختلفة وتحمل دلالات رمزية ومعاني عديدة، إذ يتم الاحتفال بهذا الشكل في العديد من المناطق خاصة في منطقة تكوت بولاية باتنة كما يتم الاحتفال بها في منطقة بني سنوس بتلمسان ويطلق عليها إسم آيراذ، كما نجد مثل هاته الاحتفالية في منطقة تيزنيت بالمغرب أين يتم إحيائها في عاشوراء هي الأخرى ويطلق عليها اسم إمعشار، فمثل هذه الاحتفاليات لاشك أن منبعها واحد ولكن طريقة إحيائها طرأت عليها بعض الاختلافات.

الكلمات المفتاحية: الاحتفالية - المسرح - الشايب عاشوراء-آيراذ- إمعشار - الدلالة- الطقوس.

Abstract:

The festival of Chayeb Achura is a ritual dramatical performance that embodies religious events, historical and mythological stories, as well as folk tales that are held at night in the streets and squares. It contains several scenes, combining several elements, including: music, singing and acting through body movements and emphases covered by masks if leather and clothing made from the local materials, besides representation of many young people who play several roles symbolize historical figures, religious, and social, who all have their own temperament and nature, including the supernatural, including realism and even fantasy, every scene characterized by his movements and personality. Shayb ashuraa is celebrated in many areas, especially in the region of Tkout, (Batna) as is celebrated in the area of Bani Snous Tlemcen which called Airad, as we find such a celebration in the area of Tiznit In Morocco, where it is revived in Ashura is

also called Imaachar, such as these celebrations there is no doubt that it's the main source of old real festival but the way of life has come up with some differences.

Keywords: celebration, The stage, The old man ashura « Chayeb Ashura », Ayreth, Imaachar, connotations, ritual .

مقدمة

إن الفنون الشعبية لأي مجتمع ما هي إلا محاكاة لما يدور في مشاعر وأحاسيس أفرادها من قيم مكتسبة من البيئة، معبرة عن الثقافات الخاصة بذلك المجتمع وتقاليده، فعندما نتحدث عن الفنون الشعبية لمنطقة الأوراس فإننا في الواقع نتناول الفنون الشعبية لشمال إفريقيا برمتها والتي تشكل مجموع الدول المكونة لها بكل العادات والأعراف والتقاليد المتماثلة فيما بينها، وإذا كانت هناك من أوجه الاختلاف فإنها لا تعدو أن تكون في بعض الملامح أو الطرق أو التسميات، مثل الشايب عاشوراء وآيراذ، أو إمعشار، وبوجلود.

فاحتفالية الشايب عاشوراء فريدة بموسيقاها وهاته المشاهد غنية بالرموز، والتقاليد، والقوانين والإشارات التي لا يفهمها إلا القليل من سكان قرية تكوت بحيث تدور أحداثها في أحد الساحات الواسعة التي يتم تحديدها من طرف الشباب الذين سيقومون بإحيائها وتنتقل في كل يوم إلى حي معين وإلى مكان آخر من نفس القرية لكي يشارك كامل السكان للمساهمة في إحياء الاحتفالية لأن المشاهدين لهم دور أساسي في أحد المشاهد لا يمكن الاستغناء عنه فبزواله لن تتم الاحتفالية، ولهذا:

- فإنا نرى كيف يتم الاحتفال بهذه العادة؟
- وما الهدف من ذلك؟
- وماهي أهم الاحتفاليات المشابهة لها؟
- ما جعلنا نطرح عدة فرضيات لنعمل على دراستها ونثبت مدى صحتها وهي كالآتي:
- مدى اعتبار الاحتفالية امتداد لفرجة طقوسية بامتدادها الانساني وتحولها لفرجة يحتفل بها لغرض التسلية والمتعة فقط أم لها خلفياتها الثقافية، الاجتماعية والدينية.
- ضرورة امتداد احتفالية الشايب عاشوراء في شكلها الفرجوي إلى مختلف أشكال الاحتفالية في منطقة تلمسان وفي المغرب أم كل احتفالية وشكلها الخاص ودلالاتها الرمزية.

1- تفكيك الرموز والإشارات التي تحملها احتفالية الشايب عاشوراء:

للوصول إلى مختلف النتائج والتحليل يجب علينا المرور بالعديد من المراحل "فإن تفسير الآليات الاجتماعية ليس بالأمر السهل أبدا. وعلينا- كما يقول دافيد تيرتون David Turton- أن نتقبل قدرا ما (قد يكون قدرا كبيرا) من عدم فهم العالم " (1) ولكن هذا لا يعني أن نهمّل الرموز والشفرات الموجودة في العناصر التالية :

- الأزياء والأكسسوارات ودلالاتها:

إن فن تصميم الأزياء أو الملابس له قواعده وأساسياته وله رموز يدل عليها فهذا النوع من "الفن لا يخضع لقانون واحد إنما يخضع لظروف اجتماعية متعددة تجعله يتلون بشكل معين حسب الأشكال الاجتماعية ونوع الحياة الاجتماعية السائدة ومع مستوى الحضارة الغالبة" (2) والتي على أساسها يتم تصميم الملابس التي يجب عليها أن تؤدي الدور اللازم.

* **الملابس:** تعتبر الملابس أهم شيء يلفت انتباه المشاهدين للعرض ويشدهم إلى آخر وهلة من العرض وذلك نظرا إلى غرابة الملابس المصنوعة من مواد محلية وبوسائل تقليدية بسيطة والتي تنم في آخر المطاف عن العلاقة الوطيدة بين الإنسان وأرضه بحيث يستعمل نبتة الحلفاء لصناعة الشبكة التي يضعها فوق الزريرة التقليدية المصنوعة من صوف الخرفان أو فوق الجلود التي يلبسها والتي تتميز بدلالاتها الخاصة "فترمز الجلود لكل الكائن البشري، كذلك، فإن الممثل الجيد يجب أن يدخل في جلد شخصيته (بمعنى مثل دوره خير تمثيل)، بدون شك، لم يكن لجلد الحيوان مدلول رمزي خاص عندما ارتداه الإنسان الأول: وإنما وقاية آلية خالصة في البداية. وأصبح فيما بعد وقاية سحرية في الصيد والحروب." (3) فألبستهم رثة بالية تغطي أجسادهم وعلب مصبرات، تحدث ضجيجا أثناء تحركهم.

* **القناع:** يعد القناع من أهم التقنيات المسرحية التي استعملت في المسرح منذ نشأته إلى يومنا هذا، فتم توظيفه كثيرا في المسرح اليوناني للتعبير عن القيم الإنسانية المتناقضة، فالقناع هو الذي يعكس لنا الشخصية فوق خشبة الركح من الداخل والخارج، وهو أيضا بمثابة ماكياج يحدد سمات الممثل الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية ويبين الدور الذي سيتقمصه الممثل ووظائفه الدرامية من خلال أدائه فيوصل إلى غاية "الانفلات من المؤلف والسائد إلى حد اختراق كل ما هو مقدس اجتماعيا كان أو دينيا أو أخلاقيا" (4).

ولقد تعرض القناع لعدة دراسات ومقاربات يمكن حصرها في المقاربة الانثوجرافية، المقاربة الأنثروبولوجيا، المقاربة السوسيولوجية، المقاربة النفسية، المقاربة التاريخية والمقاربة الدرامية وقد كان القناع عند الشعوب القديمة ولاسيما في الشرق الأقصى وأفريقيا يحمل أبعادا دينية ومجوي دلالات روحانية ويشمل علامات صوفية، طقوسية وشعائرية قبل أن يتحول إلى أداة لتحقيق فرجة درامية جمالية وفنية ارتبطت إما ارتباطا بالمسرح. "أما عن تصنيع هذه الأقنعة فقد جرت العادة على استخدام مواد ليست ثقيلة على الرأس فكان الاختيار يقع على كل من الأنسجة القطنية أو الكتانية أو الفلين أو الجلود" (5) فالقناع المستعمل في هذه الاحتفالية يتم صناعته إما بالجلد وصوف الخرفان أو بالقماش الذي يتم فيه خياطة وإصاق الصوف (الصورة رقم 02)، ومن هنا يمكننا القول بأن القناع قد انتقل عبر مراحل تاريخية مر بها الإنسان بداية من مرحلة المقدس إلى مرحلة المدنس، ليتحول بعد ذلك من مرحلة الروح إلى مرحلة الجسد.

* **الأكسسوارات:** توظف في هاته الاحتفالية العديد من الأكسسوارات فهناك قناع مصنوع من الجلد أو الصوف ويضعون علب من حديد تصدر أصوات أثناء تحركهم وقيامهم بتلك الرقصات الفلكلورية كما يحملون عصيا طويلة تعيد بذاكرة المتفرج إلى حقب زمنية قديمة قد ولت، فهي توحى بالعراقة والقدم (الصورة رقم 02/01)، ومن ضمن هذه الأكسسوارات ما يلي:

- **الدع:** يتم صناعته من الخشب لكي يتصدى به الجندي للضربات أثناء المبارزة بالعصي.
- **العصي:** هو وسيلة قتال لديهم تستعمل للدفاع عن أنفسهم.
- **عقد الحلزون:** يقوم بوضعها بعض الشخصيات لتزين بها من جهة ولتجلب اهتمام المشاهدين من جهة أخرى.

- غطاء صندوق النحل وسعف النخل: يتم غرس سعف أو شوك النخيل القاسي في شكل غطاء دائري يصنع من نبتة الحلفاء يضع الممثل أسفل ظهره ليخيف به الجمهور أثناء قيامه بفتح ساحة العرض ويعاقب به كل مخالف لذلك.
- القبعات: والتي تتميز بشكلها الهرمي التي يعلوها ريش الديك الرومي والدجاج وهي مصنوعة بالورق.



الصورة رقم 02

الصورة رقم 01

- اللغة، الحوار والموسيقى في العرض:

تعتبر اللغة أهم عنصر للتواصل بين الأفراد وهي تمثل بمثابة إشارات يعبر بها الإنسان عما يختلج في ذهنه ويرمي إلى التعبير عنه وإيصاله لطرف آخر لفهمهم ودراسة وتحليل أي لغة يجب على كل فرد كما يقول دي سوسير أن ينطلق "من خلفية لغوية يركز بصورة أكبر على الحراك اللغوي للإشارة وعلاقة ذلك بالمجتمع. هناك عنصران أساسيان للإشارة عند دي سوسير: الدال (Signifier) والمدلول (Signified).

الدال هو العنصر الطبيعي (مثل الكلمة، الصورة، الصوت)، بينما المدلول هو المفهوم الذهني للإشارة وما ترمز إليه وهو معروف لكل من يشترك بلغة أو ثقافة واحدة⁽⁶⁾ وهذا ما نجده يظهر في شكل الدرع الذي يحمله الجنود وهو على شكل حرف الزاد بالأمازيغية والذي يعتبر الرمز المعروف عند القبائل ذات الأصول الأمازيغية. فاللغة المستعملة في الحوار بين الشخصيات هي بطبيعة الحال اللغة الأمازيغية، فالشباب يلتزمون الصمت طوال مدة العرض فيقومون بإصدار بعض الأصوات بدون التلفظ بأي كلمة إلا ببعض التتميمات الغير مفهومة والحركات الإيمائية مع بعضهم البعض "وأي فشل في إخفاء هوية المشارك يفقده صفة إيمعشار ويعفيه من المشاركة."⁽⁷⁾

فالأسد يزأر والشباب يصرخون ومريامة تلتزم الصمت التام، لتكتفي بالرقص والحركات الإيمائية فقط هي أيضا، أما الجمل والقرند فهم يتكلمون بحرية تامة مع الجمهور أو مع مختلف الشخصيات.

إذ تلعب الموسيقى دورا هاما في الاحتفالية حيث تؤديها فرقة خاصة من شخصان فأكثر، حيث نجد صاحب الدف أو البندير كما يسمى وهو الذي يقوم بالضرب على الدف مرافقا لصاحب المزمار الذي يكون معه فرقة موسيقية متكاملة تعزف على المشاهد التي يلزمها ذلك، كما لا ننسى أن الصمت يلعب دورا مهما خاصة في مشهد التحية ومشهد القتال كما

لا ننسى مشهد الصلاة الذي يشد انتباه المتفرجين ما يجعلهم تبدو على وجوههم علامات الحيرة والاستغراب ذلك ما يلزم التركيز والاستغناء عن الموسيقى.

- الشخصيات المشاركة في العرض:

يعتبر هذا العرض مثل باقيه من العروض المسرحية فهو يحتوي على شخصيات عديدة تؤدي أدوارا مختلفة وهي كما يلي:

* **الأسد (آر):** يقوم الشباب بصنع هيكل على هيئة أسد بواسطة بساط من الحلفاء وقناع في المقدمة وذيل في المؤخرة ثم يعتمد شابين من بين الشباب الأقوياء إلى الدخول فيه بحيث ينحنيان واحدا وراء الآخر بحيث لا يبدوا منها إلا الساقين، فلأسد دور رئيسي في هذا **الكرنفال**، فهو يصل ويجول في ساحة العرض مُعينا في بعض الأحيان الجنود على فسح المجال أمام **مريامة**، وجالسا منتظرا أحيانا أخرى لتنفيذ الحكم وإصداره في حق كل من يحاول اختطاف **مريامة** من الجمهور المشاركين.

فهو إذا الأمر والنهي، صاحب القوة المطلقة لا يعصي أوامره أحد، الكل تحت إمرته يؤتى إليه بالذين لا يريدون أن يقدموا الإتاوة ويدفعوا ذلك المبلغ الرمزي لقاء إطلاق صراحهم. بحيث يعاقب في منظر مهيب فيجر إليه المذنب جرا بحيث يقف الأسد أمامه ليمدده الشيايب وي طرحوه أرضا (**الصورة رقم 04**) ليتدد الأسد عليه ويضعه بين رجله ليشبعه ضربا وقرصا وتعزيرا " فلأسد رمزية غنية: فهو يجسد حسب الأحوال، القوة، الشجاعة، الشمس، الخلود، الزمن، كما انه غالبا ما يجسد الحيوية والسلطة الحامية" (8)

فالأسد هو الملك المنتصر الذي لا يرضى إلا بالتأثر والعقوبة على كل معتدي على أرضه **مريامة (الصورة رقم 04/03)**.



الصورة رقم 04

الصورة رقم 03

* **مريامة:** تعتبر أهم شخصية في العرض فهي الشخصية الرئيسية والمحورية في هذه الإحتفالية، فهي تمثل العنصر الأنثوي الوحيد بين الشخصيات المشاركة تتميز بجمالها الأخاذ ورقصاتها الملفتة للنظر كما تتميز بلباسها التقليدي الشاوي، فالجميع يسعى إلى التودد والتقرب إليها للهروب والظفر بها، فيقال إن مريامة كانت قديما تجسدها امرأة حقيقية أما اليوم فدورها يؤدي من طرف أحد الشبان الذي يجيد الرقص (**الصورة رقم 06**).

فمريامة إذا هي تلك الراقصة وسط المشاركين والجمهور (الصورة رقم 05) تحظى بحرية مطلقة والحماية التامة هي الرفاهية والخصوبة الدائمة هي الأرض بعينها تعني باهتمام خاص وبالغ الأهمية فهي تعاد وتسترد مهما كلف الأمر وكانت الأسباب.



الصورة رقم 06

الصورة رقم 05

* الشيايب : مفردة "الشيايب"، وهم الجنود الذين يقومون بحراسة مرتم ومطاردة كل من يحاول الاستحواذ عليها، يدعون بهذه التسمية نظرا إلى أفتعتهم التي تتميز بلحي وشوارب بيضاء متدلّية؛ وألبستهم الرثة التي تغطي أجسادهم فمظاهرهم تبعث بالرهبة والريبة في النفوس هذا خلافا إلى طباعهم التي يغلب عليها العنف؛ بحيث يسعى هؤلاء الجنود (الشيايب) إلى إسعاد مريامة والدفاع عنها بكل ما أوتوا من قوة، فتجدهم يحرصونها ولا يتوانون عن إبعاد الجمهور (الصورة رقم 08) - الذي يسعى للتقرب إليها والظفر بها - حتى باستخدام العصي وذلك سعيا لإخلاء المكان لمريامة، فلكل جندي أسم يميزه عن غيره.

يكون عددهم في أغلب الأحيان حوالي 12 وهي ترمز إلى عدد أشهر السنة (الصورة رقم 07)، فمهمتهم الأولى هي خدمة الأرض (مريامة) والوفاء لها وطاعة الملك الذي يتمثل في الأسد (آر) فإن سرقت مريامة فقد سلبت الأرض وأعتدي على قداستها فما على الجنود إلا القيام بالتضحيات من أجل استعادتها في أسرع وقت ثم القبض على المعتدين وإحالتهم إلى العدالة.



الصورة رقم 08

الصورة رقم 07

* القرد (أزعطوط/ الشادي): هو شخصية ثانوية تجده في كل مكان يغلب على مزاجه المرح وعلى طباعه التهكم فهو "يلبس لباسا أسود يتوسطه حزام أبيض وله ذيل مخطط باللونين وظيفته هي القيام بحركات بهلوانية"⁽⁹⁾.

كما يقوم بتقصي الأخبار والتقرب من الأسد قدر المستطاع وإسعاد الجمهور بتلك الحركات التي يقوم بها لغرض إضحاكهم خاصة بعد معاقبة أحد المختطفين لمريامة، معلنا بذلك ابتهاجه وسروره متهمًا من الشخص المعاقب، مسليا للجمهور ومنذرا لهم في نفس الوقت من المصير الذي سيلقونه. فهو لا ينتمي إلى طبقة الجنود والمحاربين ولا إلى الحاكم والحكيم (الأسد والجمل)، فهو رمز السخرية واللهو والترويح عن النفس.



الصورة رقم 10

الصورة رقم 09

* **الجمل (ألغم):** رغم أهمية هذه الشخصية في الاحتفال إلا أن الدور المنوط بها لا يظهر بوضوح للعيان فالجميع تجدهم يتسائلون عن مهمة الجمل الذي تراه يذهب ويغدو بين الجنود وقائدهم أو تجده ينتقل بين الجنود وقائدهم أو تجده واقفا لا يجري ولا يهاجم أحدا، فسمة الهدوء. ففي حقيقة الأمر للجمل دور جوهري إذ تجده ينتقل بين الجنود لإرشادهم وأمرهم بعدم الظلم واستخدام العنف، ساعيا بذلك إلى فض النزاعات بين الجميع.

يرمز الجمل إذا إلى العدالة الاجتماعية التي يحققها "تجمعات" أو أعيان المجتمع والتي مازالت تمارس في المجتمع الأوراسي إلى يومنا هذا. فالجمل يجسد تلك العدالة بدعوته إلى التعقل ونبد العنف والفصل في النزاعات بواسطة العقل فهو الذي يحدد مبلغ الإتاوة ويدعو المقبوض عليهم من الأعداء (الجمهور المختطف لمريامة) إلى قبول تسديد ذلك المبلغ الزهيد لتفادي العقوبة فهو رمز القناعة والطاعة.

2-إحتفالية آيراذ بمنطقة بني سنوس بولاية تلمسان:

إن هاته العادات والتقاليد والاحتفالات في الجزائر بمثابة رسائل بصرية يقوم بها أشخاص في مناطق مختلفة من ربوع الوطن ومن خارجه فكل مُشاهد لهاته العروض و الاحتفالات يتلقى بطريقة واعية أو لا واعية مجموعة من الرسائل المصورة عن طريق العين التي تعتبر كعدسة الكاميرا وتحليلها يجب علينا " الغوص في أعماق تلك الرسالة لفهم معانيها فهما واعيا في إطارها وفي حدود المجتمع الذي خرجت منه أو عبرت عنه، يعتمد فهم معاني الرسائل المصورة على فهم العلاقة بين الأشياء كما هي في الواقع (الناس، الموضوعات، الأحداث) وعلى نظام الإشارات (Signs) الذي يجعل هذه الرسائل البصرية لها معاني مفهومة. وكلما اشتركت مجموعة بشرية في نظام إشاري واحد (Codes)، كلما اقتربت هذه المجموعة من فهم الرسالة المصورة فهما مشتركا" (10).

بني سنوس من أهم مناطق ولاية تلمسان الواقعة في الجهة الغربية لها والتي تحتوي على العديد من القرى والمدن يتميز سكانها بأصولهم الأمازيغية "ولئن كان أهل المنطقة قد ضمّر لسائهم الأمازيغي (الشلحي والزباني) إلى درجة توقف نقله

للأجيال، فإن الثقافة الأمازيغية لا تزال حية ترزق، تتجلى في العادات والتقاليد والفنون المعمارية، وأسماء الأماكن، والإعلام والنباتات والحيوانات⁽¹¹⁾ فهي تمثل مرآة تعكس الثقافة الجزائرية بصفة عامة والأمازيغية على وجه الخصوص.

تتميز منطقة بني سنوس بإحيائها للعديد من العادات وذلك من خلال القيام ببعض الطقوس في مختلف المناسبات "فإحياء طقوس الاحتفال بعيد النايير، كجلب الأعشاب الخضراء لإلقائها فوق سطوح المنازل لتكون السنة الجديدة سنة خضراء ذات محاصيل وافرة، وكذا لاستشراف المستقبل بعين التفاؤل"⁽¹²⁾ تمثل جزءا من هذه الطقوس النهارية التي تقام في هذه المناسبة، ففي الليل أيضا توجد طقوس أخرى يتم التحضير لها هي أيضا في النهار ولكن تقام مع حلول الظلام وهي تكون في شكل كرنفال تقوم به مجموعة من الشخصيات يتراوح عددها من خمسة إلى سبعة.

كما توجد شخصيات أخرى مرافقة "تغني بعض المقاطع المعروفة والمأخوذة من الاحتفالية التي يلعبها عادة الكبار (الشباب ما بين 15، 20 إلى 30 من العمر وذلك للطاقة الجسمانية والرياضية التي تعتبر المقياس الأول في اللعب مع النخبة"⁽¹³⁾ حيث تقوم كل شخصية بأداء دور معين "فيؤدي شخصان دور البطولة، اللبوة الحبل، والأسد الراعي، يرتديان أقنعة مصنوعة من الجلود والأعشاب وأغصان الأشجار، وهو الكرنفال الذي تنفرد به بني سنوس دون سواها من مناطق القطر"⁽¹⁴⁾ أين تلقى إقبالا كبيرا من الجمهور لمشاهدة أحداث هذا الكرنفال فتقوم "مجموعات من الشباب المقنع يقودها مقدم الجماعة واللعبه يرافقه في مهمته (القلمون)، بمهمته جمع ما يتكرم به من أهالي الديار التي يزورها الأيراد ... ويلعب لعبته، لعبة الأسد واللبوة وقصة الولادة"⁽¹⁵⁾.

فجد أن هذا الكرنفال يتميز بغناه بالعديد من الرموز "ودلالاته الروحية والفلسفية، المعبرة عن إشكالية تجدد الحياة، من خلال وضع اللبوة لصغيرها تحت رعاية وحراسة الأسد، وغبرها من رموز الخصوبة المتجلية في الاستعراض"⁽¹⁶⁾ فيقومون بالانتقال بين المنازل "وفي كل منزل يزار تلعب اللعبة، ترقد الفاتحة والمعروف، يكرم المقدم وجماعته وحتى تنتهي الفرحة عند المحلل الأول من الفجر... يرحل الأيراد"⁽¹⁷⁾ ليعود في السنة المقبلة وفي أول يناير من كل سنة أمازيغية لتنتشر روح التضامن من خلال التعاون فيما بينهم لجمع المال والغذاء وتوزيعه على المحتاجين.

3-إحتفالية إيمعشار بمنطقة تيزنيت بالمغرب:

توجد في المغرب العديد من المشاهد الفرجوية التي تتسم بطابعها المسرحي وتحتوي على كل العناصر المسرحية تقام على مدار السنة أما بمنطقة تيزنيت وفي كل سنة "ومع تذكر ليلة عاشوراء، يقفز إلى الذاكرة بكيفية تلقائية مناسبة مهرجان إصوابين أو إيمعشار، الذي هو عبارة عن مهرجان احتفالي بكل ما للكلمة من معنى يستمر خلال ليالي أسبوع كامل"⁽¹⁸⁾. حيث يتم تسطير برنامج خاصا وذلك تحت إشراف جمعية إسمون للأعمال الاجتماعية والثقافية والمحافظة على التراث.

ويصنف ضمن الأشكال الفرجوية لدى الأمازيغ مستجيبة لموهمهم وبائحة بكل ماهو مضمهر مكبوت لديهم، فواء أقنعة الفرحة هاته تكمن نفسيات تواقة إلى البوح الصريح عن أشكال التهميش النفسي، وتقفز فيخطا بها الموجه إلى المتلقين على حدود ماهو مقدس"⁽¹⁹⁾ ففي هذه الفترة التي تمتد لعدة أيام تقام العديد من أنواع الطقوس، التي تتم أثناء احتفالية إيمعشار وهي ترتبط أكثر بمراحل الاحتفالية كما يشرحها الكاتب والباحث في التراث الأمازيغي جامع بن يدير الذي ألف كتابا خاصا بعاشوراء ومهرجان إيمعشار، فقسّم المهرجان إلى ثلاث مراحل وهي: مرحلة الإعداد ثم مرحلة العروض ليختتم دراسته حول هذه الفرحة بمرحلة طقوس الاختتام.

يقسم المشاركون في المهرجان إلى عدة فرق فهناك الفرقة التي تقوم بالعزف على الآلات الموسيقية المرتبطة بالمناسبة، والطاقم الذي يمثل ويسمى بطاقم الجسّمات وفيه نجد العديد من الشخصيات ومنها التي تضع أقنعة وجسّمات لحيوانات،

وفرقه أخرى تقوم بالتنقل في مختلف أزقة وشوارع المدينة "وقد ظلت فرجة إيمعشار، رغم ما طالها من تغييرات، وفيه لجوهرها الوظيفي والرمزي ومحافظته على مقوماتها الكبرى المتمثلة في الطقوس التعبيرية ذات الإخراج المسرحي الجريء والنقدي، والمستلهمة من مظاهر الحياة اليومية والأنشطة البشرية بالمدينة، من خلال شخصيات آدمية وحيوانية"(20).

إبراز الشخصيات الرئيسية التي لم يتم تغييرها وتبديل أدوارها "فالحران هو الشخصية المحورية والفاعلة في السلم التراتبي للشخصيات، فهو الإمام والمفتي والمرجع الديني لكن على طريقة إيمعشار"(21) فبداية الاحتفال تكون بالعروض الموسيقية الراقصة ثم العروض التمثيلية التي يتم فيها الأداء على ثلاث صور : أداء فردي ثم ثنائي فجماعي .

4- الفرق بين احتفالية الشايب عاشوراء، آيراذ وإمعشار:

رغم الحيز المكاني المختلف ورغم الفارق الكبير بين المناطق الثلاث التي تم اختيارها للدراسة لإبراز أوجه التشابه ونقاط الاختلاف، ففي بداية الأمر وبما أن المناطق الثلاث تقع في قارة واحدة وهي تمثل في مظهرها العام شكلا مسرحيا فنجد أن "في إفريقيا، وجدت العناصر والجوانب أو الأشكال المسرحية أولا، في الرقص البدائي النابع من الدين. مثل (أبيسا أبولينان) **Abisa Appolonien**، وفي الرقص بالأفئعة، أو رقصات الصيادين...الخ"(22)

وهذا نستشفه من خلال كل العروض "ولكن إذا كان صحيحا أن القيم الجمالية في المجتمعات الأولية كانت فردية، وغير منظورة وناتجة من اللعب أو من خضوع الإنسان الغريزي للبيئة فإنها تعتمد أكثر على ظواهر اجتماعية أخرى بقدر ما تتقدم الحضارة ويلتزم شمل المجتمع"(23) فالشيء المسلم به أن الاحتفاليات الثلاث لها ارتباط وثيق باليوم الذي يتم فيه الاحتفال فنجد أن قرية تكوت بباتنة بالجزائر لها نفس التوقيت الزمني للاحتفال مع منطقة تيزنيت بالمغرب أي في نفس اليوم وفي نفس المناسبة، (عاشوراء) بل وحتى في بعض مشاهد الاحتفال عكس ذلك بالنسبة لمنطقة بني سنوس بتلمسان التي تقوم بكرنفال آيراذ احتفالا برأس السنة الأمازيغية فإذا كان "التكامل الشكلي والرمزي للآيراذ في تفاعله مع مغزى يناير (التجديد النفسي والروحي - التجديد المادي - التضامن والتلاحم الاجتماعي) ذلك لأن آيراد ويناير يعتبران حدثا اجتماعيا شاملا (**Un faite Social Total**) من حيث ديانته ويعتبر (آيراد) كشكل تعبيرى بكل محتوياته الأخلاقية والجمالية متأصلة في المنطقة منذ الأزل، أبدعه أهلها"(24).

وأصل هذه الاحتفاليات تبقى إلى حد الآن مجرد افتراضات كل يردها إلى أسطورة معينة أو لحادثة تاريخية ما والشكل يبقى واحد هو المسرح الذي "يود أن يبعث يقظة الوعي، أن يخلق أساطير جماعته، أن يعظم أحداث الأبطال ومواقف ذات حمية تحقق حركة لفكر المجتمع وذلك ليخلق حضارة أصيلة بفضل معرفة جيدة لخصائصها وإمكاناتها."(25)

فاكتشاف قدرت التأثير على الجمهور بواسطة هذه الوسيلة يعتبر بمثابة اكتشاف في ذلك الزمن وهنا تتجلى مقولة شكسبير "أعطني مسرحا أعطك شعبا" فالهدف يبقى واحد وهو حفظ التاريخ وإحياءه من خلال المسرح "الذي يعبر عن موروث هذا الشعب سواء في شكل رقصات وملاحم أو احتفالات شعبية"(26) فهي وسيلة هذا الشعب للتعبير عن قلقه ومعتقداته وتحقيق أحلامه والتعبير عن آلامه فتبقى أسطورة عنتي وأمه غايا (ربة الأرض).

لـ "تتركز حول تصور الواقع، وإن كان تصورا خارقا أو تقتزن دائما بالطقوس التي تمثلها وإذا أردنا أن نحدد مجال الأسطورة، فإننا نشير إلى أنها حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق تفسر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة"(27) وهي الأقرب للصحة وهي مصدر الاحتفال في عاشوراء لدى سكان تكوت، ويبقى مجهولا لدى الباحثين في إمعشار والمتفق عليه لديهم أن الحركات والأقوال في مشاهد الاحتفالية تحمل مظاهر التشبه باليهود

وييهود المنطقة بالخصوص، أما عن أيراڤ فيعيدها أغلب الدارسين الى المعركة الفاصلة بين الملك الفرعوني رمسيس الثاني والملك الأمازيغي شيشناق والتي يقال أنها حدثت في جبال بني سنوس بتلمسان .

ما نستنتجه مما سبق ذكره عن مختلف الاحتفاليات المذكورة التي تقام في مختلف مناطق الوطن وخارجه والتي أخذنا نموذج الشايب عاشوراء بمنطقة تكوت ولاية باتنة و أيراڤ بمنطقة بني سنوس ولاية تلمسان وكذا نموذج امعشار بمنطقة تيزنيت بالمغرب ماهي إلا احتفالات شعبية فرجويه تحمل في صلبها طقوس وأساطير وهي عبارة عن ظواهر درامية في شكل مسرحيات طقوسية كانت في فترة ما اعتقادات في أذهان السكان حتمية، إلا أن بمرور الحقب التاريخية اندثرت بفعل عوامل داخلية أو خارجية ومازالت إلى حد الآن تقام في المناطق التي تحافظ على عاداتها الأمازيغية ولكن ليس إيماناً بتلك الطقوس بل تقام في شكل مسرحيات فرجويه ومهرجانات تجمع كل فئات تلك المنطقة للترويح عن النفس وهي بمثابة ملتقى للأصدقاء من مختلف القرى المجاورة.

- (1) جان بول كولن وكاترين دوكليل، السينما الإثنوجرافية سينما الغد، ترجمة: غراء مهنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002، ص 39.
- (2) محمد عزيز نظمي سالم، دور الفن في التغير الثقافي، ج 7، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1996، ص 6-7.
- (3) فيليب سيرنج، ترجمة عبد الهادي عباس، الرموز في: الفن-الأديان-الحياة، ط 1، دار دمشق، سورية، 1992، ص 253.
- (4) جامع بنيدير، مهرجان إيمعشار بتيزنيت، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب، 2007، ص 42.
- (5) مجد القصص، مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، مطبعة الروانا، عمان، 2006، ص 20.
- (6) صالح أبو صعب وآخرون، ثقافة الصورة في الفنون، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، ص 123.
- (7) جامع بنيدير، مهرجان إيمعشار بتيزنيت، مرجع سابق، ص 42.
- (8) فيليب سيرنج، ترجمة عبد الهادي عباس، الرموز في: الفن-الأديان-الحياة، مرجع سابق، ص 86.
- (9) سعد ساعد، إحتفالات عاشوراء بتكوت، مجلة ايسوي أوقداش (تكوت - باتنة)، العدد 2، 2002/06/22، ص 11.
- (10) صالح أبو صعب وآخرون، ثقافة الصورة في الفنون، مرجع سابق، ص 123.
- (11) محمد ارزقي فراد، البعد الوطني في عيد النائر الأمازيغي، بني سنوس نموذجاً، مجلة تيموزغة، العدد 21، المحافظة السامية الأمازيغية، الجزائر، جانفي 2010، ص 1.
- (12) محمد ارزقي فراد، البعد الوطني في عيد النائر الأمازيغي، بني سنوس نموذجاً، مرجع سابق، ص 2.
- (13) عبد الناصر خلاف، توظيف التراث في المسرح المغاربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف-وزارة الثقافة، الجزائر، 2010، ص 148.
- (14) محمد ارزقي فراد، البعد الوطني في عيد النائر الأمازيغي، بني سنوس نموذجاً، مرجع سابق، ص 2.
- (15) عبد الناصر خلاف، توظيف التراث في المسرح المغاربي، مرجع سابق، ص 148.
- (16) محمد ارزقي فراد، البعد الوطني في عيد النائر الأمازيغي، بني سنوس نموذجاً، مرجع سابق، ص 2.
- (17) عبد الناصر خلاف، توظيف التراث في المسرح المغاربي، مرجع سابق، ص 148.
- (18) أحمد الخنوي وآخرون، تيزنيت ملتقى تعايش الثقافات، ط 1، جمعية إسمون للأعمال الاجتماعية والثقافية والمحافظة على التراث، مطبعة آفولكي، تيزنيت - المغرب، 2009، ص 46.
- (19) المرجع نفسه، ص 115.
- (20) المرجع نفسه، ص 11.
- (21) المرجع نفسه، ص 118.
- (22) مارسيل رمزي، قضايا المسرح الإفريقي مجموعة أبحاث، ترجمة فيفي فريد، ط 2، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1995، ص 72.
- (23) محمد عزيز نظمي سالم، دور الفن في التغير الثقافي، ج 7، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1996، ص 9.
- (24) عبد الناصر خلاف، توظيف التراث في المسرح المغاربي، مرجع سابق، ص 150.
- (25) مارسيل رمزي، قضايا المسرح الإفريقي مجموعة أبحاث، مرجع سابق، ص 123.
- (26) المرجع نفسه، ص 146.
- (27) عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبي، القاهرة، 1980، ص 21.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1- أبو إصبع صالح، محمد عبید الله، هیثم سرحان، یوسف ربابعة، ثقافة الصورة في الفنون، منشورات جامعة فيلاديلفيا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2008.
- 2- الخنوي أحمد وآخرون، تیزنیت ملتقى تعايش الثقافات، ط1، جمعية إسمون للأعمال الإجتماعية والثقافية والمحافظة على التراث، مطبعة آفولكي، تیزنیت - المغرب، 2009.
- 3- بنیدیر جامع، مهرجان عیمعشار بتیزنیت، المغرب، 2007 .
- 4- جان بول كولین وكاترین دوکلیل، السينما الإثنوجرافية سينما الغد، ترجمة: غراء مهنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002 .
- 5- خلاف عبد الناصر، توظيف التراث في المسرح المغاربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف - وزارة الثقافة، الجزائر، 2010 .
- 6- دوکلیل جان بول كولین وكاترین، السينما الإثنوجرافية سينما الغد، ترجمة: غراء مهنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002.
- 7- رمزي مارسيل ، قضايا المسرح الإفريقي مجموعة أبحاث، ترجمة فيفي فريد، ط2، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1995.
- 8- سالم محمد عزيز نظمي ، دور الفن في التغير الثقافي، ج7، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1996 .
- 9- سعد ساعد، مجلة ايسوي أوقداش (تکوت - باتنة)، العدد 2، 2002/06/22 .
- 10- عباس فيليب سيرنج، ترجمة عبد الهادي ، الرموز في : الفن - الأديان - الحياة، ط1، دار دمشق، سورية، 1992 .
- 11- فراد محمد ارزقي ، البعد الوطني في عيد النابر الأمازيغي، بني سنوس نموذجاً، مجلة تيموزغة، العدد 21، المحافظة السامية الأمازيغية، الجزائر، جانفي 2010.
- 12- مجد القصص، مدخل الى المصطلحات والمذاهب المسرحية، مطبعة الروزانا، عمان، 2006 .
- 13- يونس عبد الحميد ، الأسطورة والفن الشعبي، القاهرة، 1980.

The cinematic image between technological and digital –Cartoon films model–

فريجة بلعربي (جامعة مستغانم /الجزائر)

ملخص:

إن التطور التكنولوجي الذي عرفته مختلف المجالات، قد مس الفن السينمائي أيضا عندما أصبحت التقنية الرقمية جزء لا يتجزأ من أفلام الكرتون والصورة الافتراضية بديلة للصورة الواقعية، في تقدم ما هو مختلف وممتع ومبهر للطفل. لتصبح الصورة السينمائية الرقمية من أهم العناصر التي تحفز مخيلة الطفل على استيعاب المضمون بتفاصيله الجمالية والمعرفية أيضا. ومن خلال هذا البحث سيتم التطرق إلى أهمية التكنولوجيا الرقمية في صناعة الصورة السينمائية في أفلام الكرتون، ومساهمتها في تحديث وتدعيم وسائلها التعبيرية التي تهدف إلى تحقيق السمات الجمالية والبعد الفكري الموجهة للطفل. فهل التكنولوجيا الرقمية بوصفها فنيات سينمائية قادرة على تحقيق القيمة الجمالية والفكرية من خلال الصورة المرئية في أفلام الكرتون؟

الكلمات المفتاحية: التكنولوجيا الرقمية، الصورة، أفلام الكرتون، الفضاء الافتراضي، وسائل التعبير السينمائية.

Abstract:

The technological development of various fields has also touched cinematic art when digital technology became an integral part of cartoon films and the virtual image is an alternative to realism in presenting what is different, fun and dazzling to the child. To become a digital cinematic image of the most important elements that stimulate the imagination of the child to absorb the content in detail aesthetic and cognitive as well.

Through this research, the importance of digital technology in the film industry in cartoon films and its contribution to the modernization and strengthening of expressive means aimed at achieving aesthetic characteristics and intellectual dimension directed towards the child will be addressed. Is digital technology as cinematic art capable of achieving aesthetic and intellectual value through the visual image in cartoon films?

Keywords: digital technology, photo, cartoon films, virtual space, cinematic expression.

إن الصورة الفيلمية بوصفها نوع من أنواع الصورة المرئية تعتمد على اللغة السينمائية من أجل تحقيق بلاغة التعبير، والتأثير في المشاهد. وتعتبر أفلام الكرتون من بين أهم الأنواع السينمائية التي يسعى المخرج من خلالها إلى تحقيق إشباع بصري يتمشى مع ثقافة الطفل وسنه كمتلقي. بحيث تستحضر الصورة السينمائية المرئية الفكرة الموجهة للطفل، وتستنتقها في أفلام الكرتون، معتمدة في ذلك على التكنولوجيا الحديثة وفنياتها الرقمية. لتتجلى الفكرة الحقيقية عبر الصورة الافتراضية، والقيمة الجمالية عبر العلامات الرمزية. وهكذا تقترب الصورة الرقمية بمقوماتها الفنية من ملامسة ذوق الطفل.

وإن إشكالية البحث هذه تدعو إلى طرح التساؤل الآتي: هل التكنولوجيا الرقمية بوصفها فنيات سينمائية قادرة على تحقيق القيمة الجمالية والفكرية للصورة المرئية في أفلام الكرتون؟ هذا باعتبار نوع مادة فيلم الكرتون مرتبطة بذوق الطفل، واللغة السينمائية الوسيلة التعبيرية لنوع هذه المادة الفنية، واعتبار الفنيات الرقمية الافتراضية هي من تصنع الصورة المبهرة وتزيد من قوة المعنى في أفلام الكرتون.

وتكمن أهمية موضوع البحث في تلك العلاقة الوطيدة بين الفن السينمائي والتكنولوجيا الرقمية، وما ينتج عنها من صور مرئية افتراضية مبهرة، حيث أنه حالياً لا يمكن الاستغناء عن الصورة الرقمية في أفلام الكرتون لشدة أهميتها الجمالية الرمزية والفكرية. وقد تم الاعتماد في الدراسة على المنهج الوصفي باعتباره منهجاً يتوافق مع موضوع البحث.

أفلام الكرتون السينمائية:

تعتبر أفلام الكرتون مادة فيلمية موجهة بالدرجة الأولى إلى الطفل، على الرغم من أن هذا النوع من الأفلام السينمائية يقدم إلى الجميع بدون استثناء، إلا أنه يخاطب بالدرجة الأولى عقل الطفل ووعيه، مما يستدعي وجوب اهتمام المختصين والفنيين في هذا المجال (من المخرجين ومركبي الأفلام) بهذا الجانب الذي يوحد ما بين الغلاف الجمالي الفني والبعد المعرفي الهادف في صناعة الصورة الفيلمية في أفلام الكرتون.

والملاحظ حالياً الدور الفعال الذي تلعبه التكنولوجيا الرقمية وهو دور كبير أسهم في خلق وصناعة صورة فنية مبهرة ذات تأثير كبير على وعي الطفل ومخيلته، و"بحسب الدراسة التي أجرتها اليونيسكو مؤخراً والتي تبين منها أن الطالب قبل أن يبلغ الثامنة عشر من عمره يقضي أمام التلفزيون اثنتين وعشرين ألف ساعة في حين أنه في هذه المرحلة من عمره يقضي أربع عشرة ساعة في قاعات الدرس"⁽¹⁾

وإن دل هذا على شيء فإنه يدل على مدى تعلق الطفل كمتلقي بما يشاهده من أفلام كرتون التي تقدم له في مجموعة من الصور الفيلمية العالية الجودة والمتطورة التقنية، والفضل يعود إلى الطفرات التكنولوجية الحاصلة في الصورة الافتراضية. لأن "أفلام الكرتون عبارة عن مجموعة من الصور أو الرسوم المعدة مسبقاً بحيث تمثل كل صورة طورا من أطوار الحركة تختلف كل منها عن الصور السابقة اختلافات طفيفة، ويتم عرضها بمعدل 24 صورة في الثانية الواحدة بواقع (1440) صورة في الدقيقة الواحدة. وهذه الرسوم قائمة على ظاهرة بقاء أثر الصورة التي تعرف إليها (Peter Mack Roget)، وهي تستند إلى احتفاظ شبكة العين بتأثير الصورة التي تتكون عليها لزمناً مقداره عشر الثانية قبل أن تميز الأثر التالي"⁽²⁾.

إذ "وصلت أفلام الرسوم المتحركة بوصفها أفلاماً للمتعة السينمائية تطورها في السنوات العشر الواقعة بين عام 1928-1938، وهي أغنى حقبة إنجازات، أنتجت فيها أفلام (ميكي ماوس)، و (دونالد داك)، و (مجموعة السمفونية السخيفة)، وانتهت بإنتاج أول فيلم روائي طويل هو (سنو وايت والأقزام السبعة)، فقد امتزج اللون والموسيقى والمؤثرات الصوتية لتحقيق للفيلم الكرتوني بوصفه وسيلة متعة سينمائية مستوى جديداً من النضج"⁽³⁾.

ولهذا تعد "الرسوم المتحركة المعروضة على التلفاز الأقرب للطفل، كونها تحمل في طياتها عوامل الجذب والتشويق والمحاكاة كجماليات الصورة والألوان والشكل، وتعتمد تلك الرسوم المتحركة على الخداع البصري، وعلى واقع خيالي وعالم آخر يبهر الطفل في مراحل نموه وحتى الراشدين منهم... وتعد الرسوم المتحركة أسلوباً فنياً في إنتاج أفلام مرئية اتصالية تؤثر في نمو الطفل وسلوكه" (4).

فصناعة الصورة الفيلمية في أفلام الكرتون تعتمد على الفنيات الرقمية التي من شأنها المساهمة في تحقيق البعد الجمالي الذي يسحر الطفل ويأسره، وفي المقابل يمكنها أيضاً أن تعيق قدرة تركيزه على الفكرة التي تمثل جوهر موضوع الفيلم. لكن هذه الفنيات الرقمية تبقى لها أهمية كبيرة في بناء صورة متكاملة فنياً ومتطورة تقنياً تواكب العصر وتجعل من شخصيات الفيلم أقرب إلى الحقيقة.

"هذه الرسوم الكرتونية مكنت من تجاوز آفاق كثيرة لا يسمح بها الواقع، فالشخص لا يستطيع أن يطير، ولا تستطيع التفاحة أن تتكلم، لكن في أفلام الكرتون تستطيع... فكان الكرتون فضاءً واسعاً للانتقال بخيال الطفل، وإخصابه، كما كان مجالاً واسعاً جداً لتحسيد القضايا النظرية للطفل، لأن تفكير الطفل مادي" (5).

ومن بين اهتمامات الطفل البارزة في وقتنا الحاضر والتي هي نتاج التقدم العلمي التكنولوجي، الإقبال الكبير على مشاهدة أفلام الكرتون، فالطفل يفضل ما يعكس اهتمامه وميوله.

لأنه "يرى في الرسوم المتحركة امتداداً لحياة اللعب، وإطلاق العنان للتخيل، ومما لا شك فيه أن سبب تعلق الأطفال في مثل هذه البرامج، يعود إلى ما يتمتع به من مزايا متعددة، فهو يجمع بين الصوت، والصورة، والحركة، وله القدرة على جذب انتباه المشاهد، كما أنه يأخذ المشاهد في رحلة في عالم خصب بالمشاهد الخيالية أحياناً والمليئة بالمتعة والمتضمنة لبعض المعارف العلمية والثقافية والاجتماعية" (6).

وانطلاقاً من هذا فإن أفلام الكرتون السينمائية من تقديم صورة جذابة وقصة مثيرة تتطابق أو تتوافق مع ما يتطلع إليه الطفل، لأنها أصبحت تعتمد وبشكل كبير على التكنولوجيا الرقمية أو ما يسمى بالسينما الرقمية التي تتميز لغتها البصرية بتقنيات عالية تحاكي خيال الطفل ورغباته.

اللغة السينمائية:

إن اللغة البصرية أيضاً نظام من العلاقات و لها نظام لقراءتها و يسمى شفرة، وحتى نتمكن من استيعاب إمكانية وجود لغة بنيانها مؤسس على الصور، ينبغي أن نعرف بأن عملية التذكر التي يفعلها الإنسان للماضي تتم من خلال متتاليات من الصور البصرية، يثير تذكر صور بعينها و ذلك مرتبط بحدث في القريب العاجل مشاعر مرتبطة بصور أخرى بدورها ترتبط بمعاني تعمل فعل الاستدكار و التي يترجمها الإنسان في البداية إلى أسهل لغة يعرفها ثم عندما يتعرف بشكل جيد على الصور وما ترمز إليه لا يترجمها و يدركها كما هي حتى و إن تحدد شكلها و أعيد خلقها في ذهنه. لقد تجاوزت السينما اللغة المكتوبة، فأمكنها نقل أكثر الأحاسيس الإنسانية تعقيداً، وتمكنت من تصوير أشد الأفكار تعقيداً على وجه الإنسان، وأمكنها إعادة هيكلة العالم، بل وخلق عوالم أخرى كانت مستحيلة. "فالسينما تمتلك لغة... وهي تختلف عن اللغات السمعية، لأن اللغة السينمائية بها صوت وصورة، ولكنها تشترك مع اللغات السمعية في أهم صفة تحققها وهي التواصل، حتى وإن لم يكن التواصل آني وفوري، لكنه تواصل، لأن اللغات السمعية أيضاً تجاوزت حتمية التواصل الآني وبقيت صفة التواصل فيها، فكانت المعضلة الأهم في نظرية (اللغة السينمائية) هي الشفرة، كيف تتم قراءة الفيلم؟ من خلال ماذا يمكننا الإمساك بتلابيب المعنى الموجود في الفيلم حتى نقرأه كاملاً؟" (7).

وبما أن أفلام الكرتون تعتبر نوع من أنواع الأفلام السينمائية فإنها تعتمد وبدرجة كبيرة على التكنولوجيا الرقمية والفضاء الافتراضي في صناعة صورة تحاكي الواقع أو تجسد الخيال في شكل جمالي ساحر. ومن هنا تعتبر الفنيات الرقمية والفضاء الافتراضي من أهم الأسس التي تسهم في صناعة الصورة السينمائية في أفلام الكرتون.

الصورة الرقمية:

"إذا خصصنا الحديث في الصورة الرقمية، أو الصورة التي تمت معالجتها بكيفية رقمية، والتي تمنح إمكانيات لا نهائية أمام الفنان فيخرجها على النحو الذي يريد ويحملها التعبيرات التي يريد أن تحملها، فهو يقطعها كما شاء ويعالج أجزائها ويلملم شعثها بما يجعلها متعددة الدلالة وقابلة للتشكيل على أنحاء مختلفة"⁽⁸⁾.

وهذا ما يمنح صانع الفيلم القدرة على التلاعب بالصورة وكل ما يتعلق بها وما يلحقها وما يضاف إليها من صوت ومؤثرات أخرى حتى يتمكن في النهاية من خلق صورة ثرية المضمون ومتكاملة العناصر، صورة من شأنها لفت انتباه الطفل نحو فكرة معينة والتحليق بخياله إلى عوالم لا متناهية، عوالم من شأنها أن تحفز مخيلته الخصبية وتنشط ذكائه.

"فهناك دراسات هدفت إلى تحديد الدور الذي يمكن أن تلعبه الرسوم المتحركة في تنمية الجوانب المعرفية للطفل، ودراسة أخرى وضحت أن الشخصية الكرتونية بإمكاناتها البشرية المحدودة كأداة في يد مخرج الحركة الحية في توصيل الفكرة التي يطمح في تقديمها إلى المشاهد الذي نقصد به الطفل بالدرجة الأولى. إن فيلم الرسوم المتحركة بعالمه الخيالي يمكنه طرح قضية أو فكرة من خلال فيلم لا تتعدى فترة عرضه دقائق معدودة بينما يلزمها أكثر من ساعة لطرحها بأسلوب الحركة الحية"⁽⁹⁾.

"فيعتمد الفن الرقمي على التفاعلية فلا يتم إنجاز مهارة أو استعراض تفنن أو إتقان فاعلية ما لم تكن مشتركة أو قابلة للتداول بين فاعلين أو ما يفوقهما. ثمة حوار مضمّن أو معلن بين طرفين أو أكثر، وثمة تبادل رسائل وتقاسم خبرات تواصل إلى غاية الإنجاز"⁽¹⁰⁾.

"فالسينما الرقمية ببساطة هي تقنية جديدة في التسجيل والعرض، تتمثل في التعامل مع الصور بمبدأ الصفر والواحد (البنيت والبانيت) أي التعامل مع الصور على أنها إشارات كهربائية ثنائية (رقمية) بدلا من طبعها وتحميضها كيميائيا على ورق حساس، وبهذا فإن أفلام الكرتون كفيلم متحرك لن يعيد مجموعة من الصور المتتابعة المطبوعة على شريط من مقاس معين، بل الفيلم سيصبح مجموعة أرقام ثنائية"⁽¹¹⁾.

"لينهض الفن الرقمي على أساس آخر يتمثل في تحويل كل المعطيات إلى كميات ومقادير وحسابات (computation) تحول إلى معطيات وتؤول إلى دلالات وتعبيرات. ومن خصائص الفن الرقمي إذن البرمجة (programmation) أو استحداث برامج من شأنها أن تسهم في الإنجاز والتنفيذ، وأن تمد الفنان بتصورات عن إبداعه الفني. للفن الرقمي لغة ومعجم غير لغة ومعجم الفن التقليدي"⁽¹²⁾.

وانطلاقا من هذا فإن الصورة الرقمية تتيح للمخرج والفنان فرصة تبليغ رسالته الفنية والمعرفية إلى الطفل في شكل غير مألوف ساحر وجذاب اعتقادا من المخرج أن هذا ما يريده و ما يبحث عنه الطفل في أفلام الكرتون، و لكن هذا لا يعني أن صناعة هذا النوع من الصور لن ينعطف بالطفل نحو إيديولوجية معينة يريده صانع الفيلم أن يدركها، و ليست دائما أيديولوجية إيجابية بالنسبة للطفل. هذا حسب بعض الدراسات، "و منها دراسة هدفت إلى التعرف على الآثار النفسية والسلوكية لتعرض الأطفال للعنف في أفلام الكرتون التي تعرض بالتلفزيون المصري، و قد تبين من نتائج الدراسة أن الأطفال يفضلون

العنف و أن نسبة ((51% يحاكون أشكال العنف المختلفة، و قد تبين أن نسبة 74%)) من مشاهد العنف في أفلام الكرتون لتدعيم قيم سلبية، بينما (26%) منها فقط موظفة لتدعيم قيم إيجابية⁽¹³⁾.

"تلعب الصورة في الفن الرقمي أدوار مختلفة محركة ومتحركة، ولكنها في كل الأحوال غير ثابتة فلا تترك الناظر أو المشاهد محايدا بل تورطه وتشركه فيما يقدم الفنان من مهارات واستعراضات. إن رقمنة الفن أو ولوج الفن إلى العالم الرقمي يعتبر طفرة تكنولوجية نوعية ما نزال نعيش إرهاباتها الأولى نعرف مقدمتها ونجهل مآلاتها، وهو ما يدل على أن التكنولوجيا ليست أداة وإنما رؤية للعالم"⁽¹⁴⁾. على هذا الأساس فإن أهم ما تستطيع تحقيقه الفنيات الرقمية هو الصورة الافتراضية التي تمنح الطفل الشعور بإمكانية تحقق أشياء وشخصيات وأفعال لا يمكن تحقيقها على أرض الواقع وهذا ما يزيد من رغبته في متابعته مثل هذا النوع من الأفلام السينمائية، فقيم تتمثل هذه الصورة الافتراضية وما هي طبيعة تركيبها التي تعتمد في الأساس على التكنولوجيا الرقمية؟

الصورة الافتراضية:

"يمكن القول منذ البداية أن العالم الافتراضي هو في موقع بيني بين الخيالي والواقعي، فيختلف عن الأول في كونه قابل للتحقيق، ويختلف عن الثاني في كونه حامل لممكنات لا نهائية. وفي العالم الافتراضي يصير كل شيء قابل أن يركب ويعاد تركيبه إلى مالا نهاية، كما أنه يمنح إمكانية القيام بالفعل اصطناعيا أو على نحو اصطناعي كما هو الحال في ألعاب الفيديو...."⁽¹⁵⁾.

إذا يمكننا القول إن من شأن الصور الافتراضية في أفلام الكرتون إيهام (simulation) الطفل بأماكن وشخصيات وحركات ليس لها صلة بالواقع ولا يمكن تحقيقها، ولكنها تمنحه فرصة التخيل والاحساس بهذا العالم الافتراضي، وكأنه جزء منه أو شخصية من شخصياته، فيصبح لا إراديا مندمجا معه و ربما غير واع لحقيقته سواء كانت إيجابية أو سلبية. "فالصورة الصناعية والآلية في أساسها استحواذية تأخذ لب المشاهد وتمارس عليه تنويمها بل وتوقظ فيه من دون أن يدري نماذج بدائية، (والتر بنيامين) مثلا يتحدث عن اللاشعور البصري، ولا غرابة عندما يقول (دوبري) لكل عنصر لا شعوره البصري، والبؤرة المركزية لكل إدراكاته"⁽¹⁶⁾.

"إن الصور تعود للتعاون في حضارة الكتابة والطباعة، وعالم الصور الافتراضية التي لا بد لنا من قراءتها وتحليلها والبحث عن إيجاءاتها وإيماءاتها وبيان دلالتها وتفسيرها لأنها تعتبر من وسائل الاتصال، حيث أن وسائل الاتصال تضم اللغة اللفظية وغير اللفظية (الصور، و الرموز، و الإشارات، و لغة الجسد...الخ) و تعتبر ثقافة الصور هي الانعكاس الواضح لطبيعة العلاقة بين المستقبل و المتلقي حيث أنها ستعمل كوسيلة اتصالية"⁽¹⁷⁾.

و على هذا الأساس يمكننا القول إن بمقدور الصورة بصفة عامة و الصورة الافتراضية بصفة خاصة في أفلام الكرتون أن توجه الطفل نحو اللا مفكر فيه، و الذي يمكن أن يتمثل فيما تقدمه الصور بشكل واضح و مباشر للطفل.

"يوجد في الصورة لا مفكر فيه هو بمثابة لا مفكر جماعي (impensé collectif) ، و حين تستدعي الصورة التفكير فيه لا تفكر...إن الصورة أساسا إثبات لا نفي، وظيفتها الإظهار، و في الإظهار إثبات، و ما يتناقض مع الصورة و ما ينتزع عنها يدخل في مجال النفي و العدم، و يكون ممنوعا من الظهور و من أن يندرج في إطار الصورة. لا تحتل الصورة ما يستعصى على النظر، فإذا أن يكون مرئيا أو لا يكون. إن الصورة الفيزيائية (إشارية أو تماثلية) تجهل المنطق السلبي...إن غياب شجرة أو أي غياب يمكن قوله ولكن لا يمكن إظهاره. إن شيئا ما ممنوع أو ممكنا...لا يمر إلى مجال الصورة"⁽¹⁸⁾.

إذ ما ينتظره الطفل من أفلام الكرتون هو مجموعة صور متحركة جميلة و مبهرة ملونة و جذابة، و ما ينتظره أيضا هو مشاهدة قصة معينة قصة يندمج مع ما تحمله و يعيش مغامراتها كأنه بداخلها موجود، و أثناء حدوث هذا يكون الطفل قد

شاهد صورا نمطية قد مرت عليه من قبل و ترسخت في ذهنه تلك الصور الجديدة و الحركات و الشخصيات التي لم يشاهدها من قبل، و يمكن لها أن تكون غير طبيعية أو غير عادية خيالية بالنسبة له و لواقعه، لأنها من صنع تكنولوجيا و ذات طابع افتراضي، و من هنا يشعر الطفل بذلك الفرق بين ما يحتفظ به في ذهنه من صور واقعية طبيعية و صور افتراضية رقمية.

"إن قدرة الإنسان على الاحتفاظ بالصور الذهنية قد أشيعت بحثا و تمحيصا، ففي السنوات الأخيرة نشر عنها ما يزيد عن مئة ورقة علمية، و أكثر من ألف دراسة هدفت إلى التعرف على عملية الاحتفاظ لدى أطفال هذه المرحلة، و تناولت احتفاظ الطفل بالعدد، و الوزن، و الحجم، و المساحة، و الكم... الخ. و تستخدم الصورة الذهنية في مقدار ما يسترجع الطفل من الرسم لصورة شاهدها قبل فترة معينة، و تذكر ملاحظها و تبقى هذه الصورة مخزنة في تفكيره و عقله، فمثلا عندما نجعل الطفل يرسم صورة لشجرة معينة فإنه سوف يستحضر شكل الشجرة في عقله و يحاول رسمها، و إذا لم يشاهد الشجرة أبدا في حياته، فإنه لن يستطيع استحضار شكل الشجرة و لن يستطيع رسمها أو التعبير عنها..." (19).

استنادا إلى كل ما ذكر نستطيع القول إنه من أجل إبداع عمل سينمائي، و المقصود به هنا فيلم الكرتون، المبهز والحديث التقنية لابد من الاعتماد على الفنيات الرقمية و الصورة الافتراضية باعتبارها وسيط فني و تقني لم يعد بالإمكان الاستغناء عنه في وقتنا الراهن.

يخطئ من لم يطور فكره و إمكانيات عمله إلى الوسائل الرقمية (Digital) في مجال و إبداع عمله السينمائي... إن الرقمية في التصوير السينمائي آتية لا مفر من ذلك، فالتقدم العلمي لا يتوقف في عصرنا.

و كل "ذلك أدخلنا إلى العالم الواقعي الصناعي عبر تحويل الرسوم و التصميمات و الصور إلى نصوص مكونة على شاشة الكمبيوتر فائق الدقة و الجودة و يمكن تخزينها و طبعا و إدخال برامج عدة عليها كذلك بواسطة المساحات الضوئية الرقمية (scanner) علماء كثيرون عملوا على تطوير هذا الفرع و العمل على صنع شيء مثير فيه، و لكن يرجع الفضل من بدايته و نجاحه إلى أخوان (جون وتوماس نول) اللذين ابتكرا ذلك العفريت الرقمي الساحر و المسمى (فوتو شوب Photo Shop) و المدهش أنهما اخترعاه كي يسهل عملهما بالخدع السينمائية الجرافيكية التي بدأت تظهر في مجال صناعة الأفلام لدقتها و سهولتها عن الخدع التقليدية البصرية المعروفة سابقا" (20).

فمن المهم والجميل أن التطور التكنولوجي الذي عرفته السينما في أفلام الكرتون زاد من جمالية وروعة تقنياتها. وهذا الجانب الجمالي التقني الذي لم يخل من الواقع الافتراضي مرتبط بوسائل التعبير السينمائي أو ما يسمى باللغة السينمائية، والتي هي بدورها تعتمد فيه على عناصر مهمة تساهم في تكوين أجديتها السينمائية الفيلمية.

التقنيات الجمالية في أفلام الكرتون:

"بداية نؤكد الاختلاف بين أفلام الرسوم المتحركة، والأفلام الاعتيادية في تطبيق مبادئ معينة، يمكن أن نطلق عليها مسمى المبادئ الجمالية، وهي تسمية مناسبة، حيث ينفذ رسام الرسوم المتحركة عادة عمله بواسطة رسوم خطية، وعن طريق هذه الرسوم يحدد ملامح الأشكال التي تشير إلى أشياء وأشخاص لها حجوم معينة في الحياة الواقعية. كما يلجأ الفنان إلى ابتكار أشكال بخلاف الرسوم الخطية، التي لا يوجد لها نظير في الواقع، وقد يفضل أن يطور كليا أو جزئيا أشكالا تجريدية في أثناء الحركة، وتعالج هذه الأشكال الحركة بالضرورة، والأشكال لمصلحة الشكل و الحركات لمصلحة الحركة إذ تتخذ هذه الأشكال التجريدية هيئات معينة تدل دلالة ضعيفة على مثيلاتها في الواقع، كما هو الحال مع شكل الدجاجة الهزلية في فيلم (بلنكتي بلانك) من إنتاج (ماك لارن).

فنان الرسوم المتحركة هنا لا يسعى في إذلال إلى محاكاة الطبيعة ليعطينا نسخ طبق الأصل من الواقع، بل المهم هو الحقيقة الجمالية، أي الصفاء الحسي و المتعة التشكيلية التي يحس بها في لحظة معينة من لحظات الرؤيا فيجسدها على الرسم، ويكسبها صفات معينة و يجعل لها ملامح مختلفة⁽²¹⁾. وهذا يتطلب من الفنان مجهودا كبيرا وإبداعا فريدا من نوع حتى يتمكن من منح الطفل بوصفه متلقي شكلا يوافق بين الحقيقة والخيال.

"فهناك في أفلام الرسوم المتحركة صلة جمالية معينة بين الشكل المبسط (الرجل الدبوس شكل عود ثقاب أو الكائنات الجينية الصغيرة التي تتراقص داخله وخارجه) كما في أفلام (ماك لارن) التجريدية، أو التخطيطات البيانية المتحركة للأفلام التعليمية الأكثر بساطة، إذ تبدأ الأشكال من أفلام الكرتون في الاقتراب أكثر فأكثر من الواقع عن طريق تطبيق القوانين الطبيعية التي تؤثر في نظيرتها الحقيقية تطبيقا أكثر دقة. وإن كانت لا تزال مصورة على نحو كاريكاتيري رائع حيث يجري ابتكار الكائنات الجرافيكية، كما في أفلام (جيرارد لدماك بوبنغ، روتي توني، ومادلين، وحيد القرن في الحديقة)، فهي تحتفظ بوجود خاص بها بعيدا عن الواقع"⁽²²⁾

"في محيطها الكافي الغريب ذي الزوايا، وتكون حركاتها مبسطة وآلية وغريبة على نحو مضحك، غير أنها طريفة لأنها تحمل صلة مباشرة مع الكائنات البشرية والحيوانات، التي تصورها على نحو كاريكاتوري قد تدور سيقانها مثل دولا ب مسنن. وقد تنزلق أجسامها وتتموج مثل قطعة قماش، غير أنه من خلال هذه الغرابة في الحركة يشع ضوء الملاحظة البشرية والتنفيذ الطريف لمشكلات الكتلة والوزن البشريين والجاذبية والاحتكاك والقوانين المادية للطبيعة، حيث يلتقي الجمالي و المادي على سطح متساو من الخيالي الهزلي، و يلاحظ هذا على نحو متكرر في الفنتازيات الهزلية الخاصة بالدعايات التلفزيونية المصممة على نحو أكثر ذكاء"⁽²³⁾.

كما تساهم أيضا التقنيات الجمالية في أفلام الكرتون على تنمية الحس الجمالي عند الطفل، وذلك من خلال اللون والكلمة والشكل والحركة أيضا.

لأفلام الكرتون دور مهم في تنمية الحس الجمالي لدى الطفل فقد أسهمت في هذا المجال، من خلال اللون والكلمة. فبالنسبة إلى تنمية الحس الجمالي عن طريق اللون فذلك من خلال الألوان الزاهية المنتقاة لملابس الشخصيات، ومفردات الصورة الخارجية من أشجار ومنازل المدينة و شوارعها، أو مفرداتها الداخلية من أثاث منزلي و نحو ذلك، كما أن ظلال الشخصيات تعطي نوعا خاصا من الحس الجمالي...

"و تتميز المدرسة اليابانية في الرسم بدقتها في اختيار الألوان، و من يتابع أفلام الكرتون اليابانية فسيجد هذا المعنى واضح تماما. و أهمية الإثراء اللوني للطفل لا تحتاج إلى مزيد من الشرح، لما هو معلوم من حاجة الطفل إلى إغناء حاسة البصر، إذ ليس عنده خبرة بصرية كافية، فيحتاج إلى إغناء الخبرة البصرية، و لاسيما أن التمايز اللوني لديه ضعيف في السنوات الأولى من عمره، فهو لا يكاد يميز بين اللون الأصفر و البرتقالي مثلا في سنته الثانية، و لا يميز بدقة ما بين رتب الأحمر، أو رتب الأزرق، أو رتب الآخر... فيحتاج إلى نوع من النضاعة اللونية، و أفلام الكرتون قدمت له في ذلك شيئا مهما"⁽²⁴⁾.

وفيما يخص اللون في أفلام الكرتون فإن من أنواع الصور الرقمية الصورة الملونة و التي بفضل التطور التكنولوجي يمكنها تعزيز ألوان الصورة في أفلام الكرتون، بحيث تلتقطها عين الطفل كمتلقي في شكل مبهر و ملفت و بجودة عالية جدا. "فهناك مجموعة من الألوان تدركها العين البشرية و التي تنتج و ببساطة بإضافة نسب الألوان الأساسية (الأحمر والأصفر والأزرق) هذه الألوان تعرف بالألوان الأساسية و من الممكن تكوين كل الألوان المرئية بتجميع الألوان الثلاثة، هذه الألوان الثلاثة شكلت الأساس لفضاء الألوان (RGB) و تتكون من ثلاثة أحزمة (3 Bands) كل حزمة تمثل بـ (Byte).

واحدا لذا يمكن القول إن كل عنصر في الصورة الملونة يتم تمثيله بـ (Byte3) وهذا يوضح سبب كبر حجم الصور الملونة بالمقارنة مع سابقتها⁽²⁵⁾.

وهكذا نستنتج أنه بإمكان الصورة الرقمية منح الطفل فيض و مزيج لا ينتهي من الألوان التي تمنحه راحة نفسية و تشبع البعض من رغباته الجمالية، كما يمكن لهذه الألوان أن تكون أكثر شيء يشد انتباهه للفيلم. و باعتبار أن للسينما لغتها و قواعدها و أساليبها الخاصة بها، فإنها تعتمد كما ذكرنا سابقا على عدة عناصر من أجل تبليغ رسالتها الفنية الجمالية و الهادفة خصوصا إذا كان المستقبل لها أو المتلقي هو الطفل الذي يحتاج إلى عناية خاصة و اهتمام بالغ نظرا لسنه و إمكانية إدراكه للصورة و مقوماتها. "فتعتبر اللقطة، والمشاهد...، والمونتاج هي المعادل السينمائي للكلمات، والجمل، والفقرات وعلامات الترقيم... الخ، وقد اكتسب مفهوم التقنية السينمائية، وظيفة ودلالة معينة من خلال الاستخدام، لا بد أن يستوعبها المخرج السينمائي جيدا لكي يتمكن من توصيل ما يريد بدقة وبأسلوب يفهمه المتفرج دون لبس"⁽²⁶⁾. ومن أهم المراحل التي تحتاج إلى التقنية في أفلام الكرتون السينمائية مرحلة التركيب.

التركيب في أفلام الكرتون:

يقول (تيري رامساي Terry Ramsay) "المونتاج هو البناء اللغوي للسينما، ولغة القواعد فيه... ومثل قواعد اللغة يجب تعلم البناء اللغوي للمونتاج، وإلا فإننا لا نملكه في أعماقنا. و نستطيع تعريف المونتاج - وهذا ينطبق على أفلام الكرتون- على أنه ترتيب لقطات الفيلم وفق شروط معينة للتتابع و الزمن، و لا شك أن قيمة فيلم ما تعتمد إلى حد كبير على قيمة المونتاج"⁽²⁷⁾.

فتركيب مشاهد فيلم الكرتون مثله مثل تركيب أي نوع آخر من الأفلام السينمائية، إلا أنه أكيد يتميز بخاصية تجعله مختلف في جوانب معينة، ذلك لأنه نوع موجه إلى الطفل و تلعب أجهزة التركيب الرقمية دورا كبيرا في مساعدة المخرج و المركب على تحقيق الصور المرئية المرغوب فيها، صورا لا تخلو من الحركة و الإيقاع و الاستمرارية في سرد القصة. "و هنا يأتي دور أجهزة المونتاج الرقمي غير المتتالي... حيث تتم كل عمليات مونتاج الصور و تنفيذ أشكال متعددة من المؤثرات الصورية المرئية من فصل الألوان إلى أعقد المؤثرات الرقمية، هذا بالإضافة إلى استعمال عدة مسارات للصوت الرقمي أيضا مما يحقق للمخرج رؤية متكاملة للعمل و شكل (آني) و من الإمكانيات التي يوفرها العمل بنظام المونتاج الرقمي"⁽²⁸⁾. وإن هدف المونتاج في أفلام الكرتون على غرار باقي الأنواع الأخرى هو "ليس تحقيق الاستمرارية فحسب، بل أيضا تحقيق التأثير الدرامي"⁽²⁹⁾. ويتحقق الوضوح السردى بواسطة الصور المتحركة لدى الطفل عندما يتم التوظيف الصحيح والسليم لأجهزة المونتاج الرقمية، حيث لا يصاب الطفل بالتشويش أو نشاز أثناء مشاهدة الفيلم .

"وهذا ما يتطلب تطابق الحدث من لقطة إلى أخرى، والحفاظ على الإحساس بوضوح الاتجاهات بين اللقطات. وهذا يعني تقديم تفسير بصري عند إدخال فكرة جديدة أو عند القطع إلى خارج السياق. وليتحقق الوضوح السردى فإن هناك إشارات بصرية تصبح ضرورية وهنا تلعب مهارة المونتير دورا مهما"⁽³⁰⁾.

وهكذا فإن اللغة البصرية المؤسس بناؤها على الصور في أفلام الكرتون و المستند على وسيط التكنولوجيا الرقمية و الافتراضية، و التركيب الفني، تلي حاجة جمالية إلى جانب حاجات أخرى يمكن اختصارها فيما يلي:

"يأتي دور أفلام الرسوم المتحركة و نحوها من مصادر المعرفة لدى الطفل، فتفتح له نافذة نحو كشف جديد. لأن أفق الرسوم الكرتونية أوسع، مما يسمح بتطبيقات معرفية متعددة، و لاسيما عبر الفضاء الافتراضي الذي أتاحتها الصور ثلاثية الأبعاد، فما بالنا أضيف إلى ذلك ما تحمله آلية الرسوم المتحركة من التشويق"(31).

إذ "إن أفلام الكرتون، فن يعتمد على المهارة و المثابرة، و الأهم من ذلك على خيال المبدع، كما تكمن أهميتها و تفردها عن الأفلام السينمائية العادية، في أنها تطرق أبوابا و تطرح أفكارا يصعب تحقيقها في الأفلام السينمائية العادية، و أكبر شاهد على ذلك الفيلم الإنجليزي الشهير (مزرعة الحيوان)، و هو فيلم روائي طويل يتبع كل سلسلة من المشاهد تسلسلا طبيعيا مبسطا لكل من الإنسان و الحيوان، و الحجة الأدبية في هذا الفيلم، هو صعوبة إجبار الحيوانات الحقيقية على القيام بتمثيل دراما جادة كهذه على الشاشة، هذا إلى جانب أن أفلام الرسوم المتحركة تمتلك التبسيط و الكاريكاتير..."(32).

ولكن هذا لا يلغي أثر التقنيات التكنولوجية في أفلام الكرتون على نفسية الطفل وسلوكه إن كانت أغلبها تحسد العنف والخيال الافتراضي الذي يمكن أن يؤثر سلبا على ثقافة الطفل وواقعه، كما أنه لا يلغي أيضا مساهمة التكنولوجيا الرقمية في صناعة الصورة في أفلام الكرتون وإضافة لمسة تقنية إليها تتماشى مع العصر.

خاتمة:

باعتبار أفلام الكرتون تعتمد في تنفيذها على الرسوم سواء كانت باليد أو بجهاز الكمبيوتر، فإنها رسوم تعتمد في الأساس على الحركة التي بدورها تهب الحياة للصورة ذات الأشكال و الألوان المختلفة، حتى يتمتع هذا النوع من الأفلام بالحس الدرامي القوي الذي يشد الطفل إليه. و انطلاقا من ما ذكر في البحث يمكن استخلاص النتائج الآتية:

- تعتمد أفلام الكرتون على أحدث التقنيات الفنية الرقمية منها و الافتراضية، من أجل إيهام الطفل بصور تحفز مخيلته.
- وظيفة التقنية التكنولوجية في أفلام الكرتون تتعدى القيمة الجمالية للصورة السينمائية، و تبرز بشكل في قيمة دلالاتها المرئية.
- التوظيف الصحيح للغة السينمائية في أفلام الكرتون يساعد على نجاح عرض الرموز البصرية و توضيح الفكرة للطفل و خلق ما لا يمكن الإحساس به أو مشاهدته في الحياة الواقعية.
- للصورة الرقمية في أفلام الكرتون أثر كبير على نفسية الطفل و سلوكه، إذ يمكنها أن تؤثر عليه سلبا أو إيجابا.
- إن ما تم التوصل إليه يؤكد على الدور المهم الذي تلعبه التكنولوجيا الرقمية في صناعة الصورة في أفلام الكرتون.
- فكيف يتم دراسة الصورة التي ساهمت بشكل كبير في صناعتها التكنولوجية كنص سينمائي في علاماتي؟

قائمة الهوامش:

- (1) - خالد الحلبي، أطفالنا و الرسوم المتحركة، www.almostshar.com/web/images/Mat/157.doc
- (2) - مأمون المومني، عدنان سالم دولات، سعيد نزال علي الشلول، أثر استخدام برامج رسوم متحركة علمية في تدريس العلوم في اكتساب التلاميذ للمفاهيم العلمية، مجلة جامعة دمشق، 2011، ص 656 و 657.
- (3) - خلف أحمد محمود أبو زيد، أفلام الرسوم المتحركة و تقنياتها الجمالية، <http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/edu/images/stories/647-680>.
- (4) - هيثم منصور عبد القادر، لغة الجسد في برامج الرسوم المتحركة، رسالة ماجستير في الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، 2013، ص 53.
- (5) - عماد الدين الرشيد، أثر أفلام الكرتون في تربية الطفل، الطبعة الأولى، نحو القمة للطباعة و النشر، سورية- حمص- 2007، ص 24.
- (6) - أثر استخدام برامج رسوم متحركة علمية في تدريس العلوم في اكتساب التلاميذ للمفاهيم العلمية، المرجع السابق، ص 649.
- (7) - عمار محمود، مفهوم الصورة السينمائية و اللغة و التواصل مع الفيلم، 2014.
- (8) - عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة . الصورة بين الفن و التواصل .، د ط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، 2014، ص 34 و 35.
- (9) - عليان عبد الله الحولي، القيم المتضمنة في أفلام الرسوم المتحركة، الجامعة الإسلامية، 2004، ص 229 و 231.
- (10) - فلسفة الصورة . الصورة بين الفن و التواصل .، المرجع السابق، ص 34.
- (11) - فارس مهدي القيسي، التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي و التلفزيوني، ص 146.
- (12) - فلسفة الصورة . الصورة بين الفن و التواصل .، المرجع السابق، ص 34.
- (13) - القيم المتضمنة في أفلام الرسوم المتحركة، المرجع السابق، ص 230.
- (14) - فلسفة الصورة . الصورة بين الفن و التواصل .، المرجع السابق، ص 35 و 36.
- (15) - المرجع نفسه، ص 224.
- (16) - فلسفة الصورة . الصورة بين الفن و التواصل .، المرجع السابق، ص 55.
- (17) - لغة الجسد في برامج الرسوم المتحركة، المرجع السابق، ص 38.
- (18) - فلسفة الصورة . الصورة بين الفن و التواصل .، المرجع السابق، ص 157.
- (19) - لغة الجسد في برامج الرسوم المتحركة، المرجع السابق، ص 39 و 41.
- (20) - سعيد شيمي، الصورة السينمائية من الصامتة إلى الرقمية، تقدم أحمد الحضري، الطبعة الأولى، شركة الأمل للطباعة و النشر، القاهرة - مصر، 2013، ص 285.
- (21) - أفلام الرسوم المتحركة و تقنياتها الجمالية، المرجع السابق.
- (22) - المرجع نفسه.
- (23) - أفلام الرسوم المتحركة و تقنياتها الجمالية، المرجع السابق.

24- أثر أفلام الكرتون في تربية الطفل، المرجع السابق، ص 63 و 64.

25- ريا جاسم عيسى، رهام جاسم عيسى، إنعام محمد سليمان، استخدام الخوارزمية الجينية في تشفير صورة رمادية وإخفاءها في صورة، مجلة الرافدين لعلوم الحاسوب و الرياضيات، 2013، ص 171.

<http://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aid=71736>

26- منى الصبان، من مناهج السيناريو و الإخراج و المونتاج، الطبعة الأولى، دار مجدلاوي، عمان-الأردن، 2010، ص 188.

27- المرجع نفسه، ص 439.

28- التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني، المرجع السابق، ص 158.

29- كين دانسايجر، تقنيات المونتاج-التاريخ و النظرية و الممارسة-، ترجمة و تقديم أحمد يوسف، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، الجزيرة-القاهرة، 2011، ص 498.

30- المرجع نفسه، ص 499.

31- محمد محمد غالب إحسان، منهجية إنتاج أفلام رسوم متحركة في الإعلام العربي الإسلامي، المجلة الأردنية للفنون، القاهرة - مصر، 2013، ص 236. http://journals.yu.edu.jo/jja/JJAIssues/Vol6No2_2013PDF/Nom3

32- أفلام الرسوم المتحركة و تقنياتها الجمالية، المرجع السابق.

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب

1- سعيد شيمى، الصورة السينمائية من الصامتة إلى الرقمية، تقديم أحمد الحضري، الطبعة الأولى، شركة الأمل للطباعة و النشر، القاهرة - مصر، 2013.

2- عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة - الصورة بين الفن و التواصل، د ط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، 2014.

3- كين دانسايجر، تقنيات المونتاج - التاريخ و النظرية و الممارسة -، ترجمة و تقديم أحمد يوسف، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة - مصر، 2011.

4- منى الصبان، من مناهج السيناريو و الإخراج و المونتاج، الطبعة الأولى، دار مجدلاوي، عمان - الأردن، 2010.

مواقع الأنترنت

1- خالد الحليبي، أطفالنا و الرسوم المتحركة. www.almostshar.com/web/images/Mat/157.doc

2- خلف أحمد محمود أبو زيد، أفلام الرسوم المتحركة و تقنياتها الجمالية. http://www.arrafid.ae/p22_9-2012

3- ريا جاسم عيسى، رهام جاسم عيسى، إنعام محمد سليمان، استخدام الخوارزمية الجينية في تشفير صورة رمادية وإخفاءها في صورة، مجلة الرافدين لعلوم الحاسوب و الرياضيات، 2013. <http://www.iasj.net>

4- عليان عبد الله الحولي، القيم المتضمنة في أفلام الرسوم المتحركة، الجامعة الإسلامية، 2004. <http://research.iugaza.edu.ps>

5- عماد الدين الرشيد، أثر أفلام الكرتون في تربية الطفل، تقديم مناع حجازي، الطبعة الأولى، نحو القمة للطباعة و النشر، حمص-سوريا، 2007. <http://majlis.alukah.net>

6- عمار محمود، مفهوم الصورة السينمائية واللغة والتواصل مع الفيلم، 2014. <http://www.eyeoncinema.net>

7- فارس مهدي القيسي، التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي و التلفزيوني. <http://www.iasj.net>

8- مأمون المومني، عدنان سالم دولات، سعيد نزال علي الشلول، أثر إستخدام برامج رسوم متحركة علمية في تدريس العلوم في اكتساب التلاميذ للمفاهيم العلمي، مجلة جامعة دمشق، مجلد 27، العدد الثالث و الرابع، 2011.

<http://www.damascusuniversity.edu>.

9- محمد محمد غالب إحسان، منهجية إنتاج أفلام رسوم متحركة في الإعلام العربي الإسلامي، المجلة الأردنية للفنون، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، مصر، 2013. <http://journals.yu.edu.jo>

10- هيثم منصور عبد القادر، لغة الجسد في برامج الرسوم المتحركة، رسالة ماجستير في الإعلام، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، 2013. <http://www.mohamedrabeea.com>

القراءة السيميائية والتفكيكية لدى عبد الملك مرتاض

من خلال دراسته " أين ليلاي "

Reading semiotics and deconstruction of Abd al-Malik Mortad through his study

«where is my Laila »

لطروش نانية (جامعة مستغانم / الجزائر)

ملخص

يتناول هذا البحث القراءة السيميائية والتفكيكية لدى الدكتور الناقد "عبد الملك مرتاض"، من خلال دراسته لقصيدة " أين ليلاي " للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة، ويهدف البحث إلى معرفة تمكن الناقد العربي من مناهج ما بعد البنيوية تطبيقا وممارسة، لا تنظيرا فحسب، ومدى تجاوزه للقراءة السياقية والتأكيد على تماشي النقد الجزائري مع ما يفرضه راهن المشهد النقدي المعاصر وسيروورة العولمة الثقافية.

ولتحقيق هذا، رصد البحث دلالة المنهج والمنهج التكاملي واللامنهج في منظور هذا الناقد، وتطرق -في خضم ذلك - إلى العلاقة بين المنهج والنص المزمع مقارنته، أي معيار وأساس انتقاء الدارس للنص وملاءمته للمنهج المتبنى في العملية النقدية، وقد سلط الضوء على قراءة الدكتور "مرتاض" لهذه القصيدة مقتفيا خطوات دراستها على الترتيب: بنية القصيدة، فاللغة، ثم مخاض النص وتأويليته، وبعدها الحيز الشعري، لتختتم أخيرا بدراسة الزمن.

وقد كشف البحث أن اللامنهج - في نظره - هو التركيب بين المناهج وفق ما تقتضيه طبيعة النص الأدبي، وما تمليه سلطته، وعلى إثر ذلك تتعزز جدلية العلاقة بين النص الأدبي والمنهج النقدي، أي الحداثة والتقليد، وقد وضحت قراءة هذا الناقد مدى تمكنه من استنطاق النص وفق مقولات النقد ما بعد البنيوي لا سيما السيميائية، مع حضور إجراءات أخرى كالتفكيكية والتأويلية وغيرها .

الكلمات المفتاحية: المنهج التكاملي، اللامنهج، الشعر، النقد، السيمياء، التفكيك، ما بعد البنيوية.

Absract :

This research discuss the semiotic and deconstructive method by the critic Dr. Abdelmalek Mortad, through his study of the poem "Ayna Lailay" by the Algerian poet Mohammed Al-Eid Al-Khalifa.

The aim of the research is to find out that the Arab critic has managed post-structural approaches in practice and practice, And the extent to which it bypasses contextual reading and emphasizes the consistency of Algerian criticism with

what is imposed by the contemporary monetary landscape and the process of cultural globalization.

In order to achieve this, the research monitored the significance of the curriculum, the integrated approach and the methodology in this critic's perspective, and touched on the relationship between the curriculum and the text to be drawn. He highlighted Dr. Morta's reading of this poem, following the steps of her study, respectively: the structure of the poem, the language, then the labor of the text and its interpretation, and then the poetic space, to finally conclude with the study of time.

The research revealed that the curriculum – in his view – is the composition between the curricula as required by the nature of the literary text, and dictated by his authority, and the consequent argument is strengthened the relationship between the literary text and the critical method , modernity and tradition. The reading of this critic has clarified the extent to which he has been able to question the text according to the criticisms of the post-structural criticism, especially the pessimism, with the presence of other measures such as deconstruction, interpretation and others.

Keywords: Integrative approach; Methodology; Poetry; critical ; alchemy ; Disassembly , Post-structural

مقدمة:

رسمت أنامل الشعراء الجزائريين قصائد حركتها تحاربهم الشعرية ونحضت بها حالاتهم الشعورية، ولم يكن الشاعر محمد العيد آل خليفة بمنأى عن هؤلاء، إذ كتب قصائد كثيرة من بينها "أين ليلاي" تلك القصيدة الرائجة التي زاد رواجها النقد. كما أن الناقد الدكتور "عبد الملك مرتاض" خاض غمار الأدب كاتباً ناقداً، كتب الرواية بنسج الحداثة ونقد الخطاب السردى والشعري، فعصر لبّه بأسلوب لا مندوحة لقارئه إلا أن يقول إنه مرتاض. إنه أثرى وآثار مناقشة الفكر النقدي الوافد من الغرب ولم يتخذ مسلماً بجاهزيته، سعى لسقيه بما يتلاءم وخصوبة لساننا العربي واعتدال مناخه الفقهي اللغوي وكأنه ينتهج منهج لا إفراط ولا تفريط في الأخذ من المنجز النقدي الغربي ... ولا تفريط في ثرى تراثنا الثري، ذلك أنه أثر مسك العصا من وسطها.

كما جاب أقطار السرد والشعر وقراها، قرأ من أرض الكنانة (زقاق المدق) لنجيب محفوظ، وقطع البحر الأحمر فنهل من الرافدين شعر السياب قصيدة (شناسيل ابنة الجلبي)، كما عزج على مأرب العرب فحلل أشجان يمانية لعبد العزيز المقالح.

ولم ينس في غمار مسيرته النقدية الحداثية شعر بلده، بلد المليون شهيد، فانتقى من ديوان محمد العيد آل خليفة نص (أين ليلاي) وارتأى مقارنته مقارنة سيميائية تفكيكية، واسما إياها بعنوان (أ.ي).

ويبدو أن العنوان المفتاح يميل إلى اللغز، وينفتح بدوره على قراءات شتى من شأنها أن تصنف في (نقد نقد النقد).

وقد قدّم "مرتاض" قراءته له، وحاول فك شفراته باعتباره أول قارئ كاتب لما قال وكتب جاعلا هم القارئ نصب عينيه، وقد رأى الكثير من الباحثين أن هذا العنوان تأثر بـ (SZ) لرولان بارت الذي كان له السبق، ولسنا ندري إن كانت هذه القراءات من باب وقع الحافر على الحافر أم غير ذلك.

ولعل اعتبار قراءته الشعرية حدثا مميزا كان وراء انتقاء هذا العنوان، لكنه يقول حللت هذا النص من ألفه إلى يائه فلم أبق ولم أذر، وهذا بعد أن ابتغى من فضله وجعل للمعنى الحاضر والغائب نصيبهما. ويبدو أن اختياره منهل الشعر الجزائري كان مدفوعا بعدة عوامل، منها العزة بتقدير أدب بلده الجزائر بعد أن انتهك حرمة منتهك لا يستحي بإبانة كرهه له، ما حرّ في نفس الناقد "مكابدته العنت من الاستدمار الفرنسي حتى يطالعه شخص من أقصى المدينة يسعى بإعلانه مقتله للأدب الجزائري المضطهد في داره"⁽¹⁾ ما دفعه إلى المضى في حمل الحب والتقدير له وذلك بتفجير عين من عيون الأدب الجزائري العربي.

ويظهر أن التمثيل برجل يسعى غير موفق - في نظرنا - كونه في القرآن مؤمنا "ولا تلقى المؤمن إلا ناصحا لا تلقه غاشا لما عاين من كرامة الله"⁽²⁾، وقد جاء فنصر بعض الجراء، في حين أن المعنى هنا جاء بالإثم الذي يعمد مرتاض نفسه إبطاله وإنكاره، فأنى يلتقي الحق والباطل؟

وتجدر الإشارة إلى أن الدكتور عبد الملك مرتاض وسم دراسته - بادئ ذي بدء - بسيميائية تفكيكية، وهذا العنوان يقدم نفسه على أساس أنه "دراسة أي قراءة محكومة بمجموعة من المعايير الأكاديمية والشروط المنهجية"⁽³⁾ ليعدل عنه في طبعة ثانية تحت عنوان (تحليل مركب) بعد أن حقق الكتاب شهرة حتى نفذت الطبعة الأولى كلها.

ويحملنا التساؤل هنا عن سبب عدوله عن ذكر المنهج؟ فما المنهج في عين مرتاض؟، ما الفرق بين المنهج واللامنهج في فكره النقدي؟ هل هناك علاقة بين النص الأدبي والمنهج النقدي؟ إلى أي مدى جسدت قراءته النقد ما بعد البنوي؟ كيف مارس تطبيقا ما قاله تنظيرا؟

المنهج:

يقود الحديث عن مدلوله المنهج إلى أن نعرج على أمات المعجمية، ففي لسان العرب لابن منظور ورد: "أنهج الطريق: وضع واستبان وصار نهجا واضحا بيّنا"⁽⁴⁾.

أما في أساس البلاغة للزمخشري: "نهجت الطريق: بينته، وانتهجته استعنته"⁽⁵⁾.

وذهب الرازي في تفسيره أن "المنهاج الطريق الواضح"⁽⁶⁾.

يتبين من رصد معاني المنهج أن سمته الرئيسة الوضوح والأحادية، فلا غموض ولا تنازع.

وانطلاقاً من لبّ هذا المدلول اكتسب المنهج حلة المصطلح، فغداً مرتبطاً بالنظرية ارتباطاً لا تنفصم عراه، يستلهم آلياته منها ويطبّقها على النص المراد تحليله، "و عليه فالنظرية هي النسق التصوري الشمولي المحمل للعملية الأدبية، والذي غالباً ما يصدر عن وعي فكري وفلسفي أو أيّدلوجي وهي القاعدة التي يستمد منها المنهج تفاصيلها، وحين تتأكد فعالية النظرية بفعل الممارسات التطبيقية المتكررة تتحول إلى مذهب"⁽⁷⁾.

ومن نواة النظرية ولبنة المنهج، أسس صرح المذاهب الأدبية التي شيدت بفعل الشمولية وسعة تطبيق المنهج - ولعل هذا الأخير - بدوره - قد تطلب معايير حولته لأنّ يصير منهجاً، إذ من دونها أو حتى معيار منها تضعف فيه خاصية المنهج، وقد ذكرها يوسف وغيلسي فمنها: "الرؤية المهيمنة تلك الخلفيات والمنطلقات النظرية التي تعد المنهل المستقى منه الآليات والأدوات، وبتريسيخها تترسخ الشمولية، أضف إليها الاستقلالية باعتبارها أحد المقومات الرئيسة للمنهج، إذ تنادي بأن كل منهج قائم بذاته وإن تداخلت المناهج مادام المنهج لم ينصهر في بوتقة أخيه ويمحقه... لذا ارتأى الدكتور وغيلسي أن يسحب صفة المنهج من المنهج الإحصائي كونه يوظف لخدمة مناهج أخرى، كما أدرج ضمن المعايير الآليات الإجرائية بوصفها الروح التي تبث الحياة في المنهج فيكون أهلاً لأن يطبق على أي نص بصرف النظر عن خصوصياته واختلافه عن النصوص الأخرى"⁽⁸⁾.

ويبدو أن المعايير المنهجية المذكورة تمحص المناهج الخالصة من دونها التي لم تستطع التأهل إلى منصة ماهية المنهج واكتفت ببرونزية المنهج المساعد.

إذن دعامة المنهج، الوضوح والأحادية ناهيك عن المعايير المنهجية، وكلها توجب على حامله أو مطبّقه في الممارسة أن يكون متمكناً من مبادئه ومقولاته.

ولربما كان الإقرار بعدم بلوغ ناصية المنهج، واستحالة تطبيق النظرية بكل حذافيرها وترجمتها إلى دراسة ميدانية وراء تعدد التسميات كالمقاربة، القراءة، التناول، الإجراء...

لقد ارتأى بعض النقاد كالناقد "حسين جمعة" مصطلح القراءة باعتبارها "مصطلحاً مفتوحاً بإجراءاته النقدية على المناهج النقدية والأدبية مجتمعة أو منفردة وعلى تقنياتها، فيبيح الشمولية والموازنة والمقارنة... وهو طريقة تؤدي إلى تأسيس منهج نقدي عربي أصيل غير معزول عن المناهج النقدية والأدبية"⁽⁹⁾.

ومن ثم يعود انتقاء هذا المصطلح إلى الحرية التي يمنحها للقارئ الناقد في التعامل مع النصوص والغوص في قاعها وفق قوارب منهجية متعددة.

ولعل في هذا الانتقاء تحرراً من سلطة الدقة العلمية التي يفرضها المنهج، ذلك أنّ "العلم هو المنهج، والمنهج هو جميع الخطوات التي يتبعها الباحث لاكتشاف أسباب وجود ظواهر أو حقائق معينة بوساطة الأدلة والمنطق... فهو الكيفية التي يعالج بها الدارس المادة أو الموضوع، هذه الكيفية هي وحدها التي تحدّد إذا كان هذا العمل عملاً علمياً أو غير علمي"⁽¹⁰⁾.

فإذا كان المنهج هو العلم والقراءة والانفتاح العابر للمناهج والإجراءات، فلنا أن نبحت عن سر اللامنهج عند مرتاض إن كان منهجاً أحادياً أو مركباً، أو تكاملياً.

المنهج لدى عبد الملك مرتاض:

إنّ الحديث عن المنهج المتبع في دراسة (أين ليلاي) يقتضي منا الحديث عن منهج الدكتور عبد الملك مرتاض بعامة، فتلك الدراسة لم تحد قيد أنملة عن إطاره النقدي العام ... ومن ثمة فالاستقراء يوضح معالم المنهج المرتاضي أو اللامنهج كما يقول ويريد، إنّ عبد الملك مرتاض يعتمد كثيرا إلى المزاوجة في التحليل فنجدته يسم دراسته - بخاصة - وفق التحليل السيميائي والتفكيكي، وهو لا يجد حرجا في المزاوجة أو المثلثة أو المربعة أو الخامسة بين طائفة من المستويات باصطناع القراءة المركبة التي لا تحتزئ بإجراء أحادي في تحليل النص.

والالفت للنظر في هذا، أن مرتاض يوظف مصطلح (القراءة) و(المستويات) و(إجراء) من دون ذكر مصطلح (المنهج)، وفي ذلك رؤية كامنة وراء اللامنهج، تتوسع كلما قرأنا نظريته وممارسته.

تجلت المزاوجة أو قل التركيب في ممارسته النقدية لقصيدة (أين ليلاي) التي تنازعها قطبية ثنائية سيميائية تفكيكية، عدل عنها - كم سبق أن أشرنا - وربما ما حمله على التغيير إيمانه بأنه حمل آليات منهج واحد (السيميائية)، وما الثاني إلا إجراء (التفكيكية)، ومن ثم فتغيّر قناعاته وراء تغيير العنوان؛ سواء في تحديد ماهية المنهج والإجراء أو دقة المصطلح، وربما أدرك أنه قارب بأمشاج من المقاربات في قارب بحر (أين ليلاي) وهو يغوص أعماقه ليحوز على درره الكامنة في قاعه، فاستنطقه رمز ليلي مثلا يجعله يغرف من معين التأويلية "التي منحتها الضرب في مناكب أي نص أدبي والذهاب به في ذلك إلى أقصى الآفاق الممكنة"⁽¹¹⁾، فهو مع طريقه باب التأويلية لم يعلنها منهجا أو حتى إجراء يضاف إلى السيميائية والتفكيكية المعرب عنهما.

ولعل البنية حاضرة أيضا، فهو لم يتجاوزها ويرفض القول إنها مرحلة منتهية تجاوزها الزمن لتكون قبلية والسيميائية والتفكيكية ما بعدها، وما التقويمية في نظره إلا "ابنة بارة للبنوية التي تكملها أكثر مما تقاطعها"⁽¹²⁾.

إذن من الواضح بمكان أنّ الدكتور الناقد صار رافضا للدراسة التقليدية معتزا بمنجز الحداثة، التي وحدت بين متصارعين في حلبة التاريخ الأدبي، الشكل والمضمون، ذلك أن الإبداع عملية كلية لا تتجزأ ولا تنقسم عراها، "فالروح إذا فصل عن الجسد اغتدى مجرد جثة هامدة لا تلبث أن تتعفن بالتحلل والفساد"⁽¹³⁾.

وقد انتقى - عند دراسته - مصطلح تناول مستوياتي، ويبدو أن قوله بتناول مستوياتي لا منهج مستوياتي يدعمه ولوجه عالم النص الأدبي من دون رؤية مسبقة، وربما من دون منهج محدد حتى ينفلت من سلطته، بخاصة أنه يرفض تقييد حرية القراءة النقدية في عصر ينادي بالحرية والتحرر، فإذا رفض النص سلطة المؤلف ونفى حكومة قصده، وسلّم مقاليدها إلى القارئ الناقد، فلم يسعى المخلص الجديد إلى اتباع نظام الحكم المرفوض؟، ولكأننا بالناقد يتمسك بتعدد الحريات التي تكفلها تعدد القراءات في تصورنا، فإذا صودرت قصدية المؤلف فلا شك أن قصدية الناقد هي البديل وإن ارتدت ثوبا جديدا مطرزا بقصدية النص، مع أنها أهل لأن تقرأ وتفك هي الأخرى. فالكثير من النقاد يدركون أنّ نصهم قد لا يقول كل ما يريدون قوله فيعمدون إلى كلمات مثل أقصد ... أوكد ... أريد وهلم جرا، فإذا كان نص المؤلف مفتوحا للتمكين من عرض القراءات على اختلافها فإن الناقد لهذا النص يعبر - لا شك - عن قصدية.

وفي مضمار الحديث عن المنهج دائما يعلن - في جوّ من الحرية الإبداعية التي ينشدها - عن الاختلاف وتسليمه به مع المتلقين لاسيما شركاء القلم النقدي في ثقة أنّ الخير ما كان في الاختلاف، اختلاف المنهج، وإن كئى ذلك فاستنتجناه من

سحب بساط الخير من الاتفاق في المنهج مصرّحا بقوله: "لنختلف إلى الأبد في المنهج الذي نتناول به النص الأدبي، فليس من الخير أن نتفق في مثل هذه الأمور" (14).

ولا شك أنّ الاختلاف سمة الجدة في المشهد النقدي المعاصر، إذ بموجبه ماع النقد التقليدي المفروض قديما المرفوض حديثا من لدن الكثير من النقاد، وعلى رأسهم الدكتور (مرتاض) الذي يعلن امتعاضه من التقليد وولاءه للحداثة في قوله: "ليكن ما نشاء ومن نشاء في منهجنا ولكن لا نكون فقط تقليديين" (15).

واستنادا إلى ما سبق يكون الناقد عبد الملك مرتاض في دراساته المعاصرة ودراسة (أين ليلاي) قد امتطى الحداثة منهجا رحبا وحقلا شاسعا يمنحه هواءً نصيا منعشا... لذا فهو لا يريد أن يستظل بظل شجرة السيميائية من دون أن يتمتع بسحر شجرة التقويضية، التي تثير بشمار مقولاتها شهيته في تذوقها أيضا، لما في ذلك من تحجين خلطي ألغى نواة الميتافيزيقا الأوروبية التي تواجدت في ثمار الدراسات منذ عهد (أرسطو)، فأعطت نكهة جديدة غير مألوقة، فكل أشجار الحداثة نضرة متعت ناظره، أكسبت الحقل الحداثي شاعرية وخصوبة.

إنها إذن رغبته في ارتداء ثوب نقدي جديد بعد خلعه القديم، وتلك سنة الإنسان في الحياة، أما تراه قد ملّ كل ما ارتداه.

فمن الوجهة هذه، ارتأى عبد الملك مرتاض السيميائية والتقويضية مفتاحين، بهما يكشف عن أغوار النص وبخاصة هذه الأخيرة التي "استطاع (دريدا) أن يعطيها شكلا أكثر اتساما بالدقة العلمية، لذا يؤكد بأنه واقع تحت سلطان الشفرة" (16).

وعمد في كتاباته إلى التركيب المنهجي مقتفيا أثر (غولدلمان) الذي حاول المزاوجة بين النزعتين البنوية والاجتماعية بتحويلها لا إلى تركيبة منهجية جديدة بل معرفية أيضا هي البنوية التكوينية، وإن اختلفا في نوع المنهج.

ولعل ضربه لاعتماد أحادية المنهج وراء قوله باللامنهج، "ذلك أن جوهر المنهج الأحادية - كما أشرنا سابقا - بخاصة أنه يصرح بقناعاته بأنّ الأدوات الإجرائية الجديدة لا ينبغي أن تستأثر بالتفرد والتربع على عرش المنهجية الصارمة" (17)، إذن فلا غرو أن يركّب بين السيميائية وأخرى، وهي وإن كانت اليوم مولودا جديدا واحدا فقد أنجبها قران بين اثنتين، اللسانيات والنحويات، وما يمنع التركيب في نظره وقد ولدت كلها من رحم العلوم الإنسانية.

وقد يفند عنوان بعض دراساته تركيبه المنهجي كـ (التحليل السيميائي للخطاب الشعري)، إذ ييدر إلى الذهن أنه اعتمد منهجا أحاديا صار يقود عالم النص بعد زوال القطبية الثنائية المنهجية، لكن الاطلاع على مقدمته النظرية المألوفة في مطالع الدراسة يجده يركّب مستلهما إجراءات أخرى... "فمهما بلغ مسعاه في التمتع في إطار السيميائيات، إلا أنه يتحلل من هذا التوقع للانتشار خارج فضائه بغية إشباع نهم تحليله، وقد استهوته التقويضية وحتى التأويلية..." (18).

وانطلاقا من هذا المزج والتركيب المنهجي، يطرح السؤال نفسه، هل التركيب المنهجي هو المنهج التكاملي؟

لقد وضع بعض الدارسين الدكتور الناقد (عبد الملك مرتاض) في قائمة أصحاب النقد التكاملي، مع أنه يرفض أن يحشر في زمرة هؤلاء معلنا هشاشته، إذ أبان عن ذلك بقوله: "أولى لنا أن ننشد منهجا شموليا و لا أقول منهجا تكامليا، إذ لم نر أتفه من هذه الرؤية المغالطة التي تزعم أنّ الناقد يمكن أن يتناول النص الأدبي بمذاهب نقدية مختلفة في آن واحد، فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عمليا، إذ لو أردنا أن نطبقه على نص أدبي في تصورنا على الأقل، كان علينا أن ندرسه من الوجهة

الاجتماعية ثم من الوجهة البنوية ثم من الوجهة الألسنية ثم من الوجهة التيمية، ثم من الوجهة اللانسونية الجمالية، وهلم جرا إلى ما لا يحصى من المذاهب والنزعات، فهل هذا العمل ممكن الحدوث؟ وكيف يجوز التقول على النص الأدبي البريء والعبث به على هذا النحو المريع؟ ومهما يكن من أمر فإن مثل هذا السلوك الفكري يشبه الشطحة البهلوانية التي لو طبقت في مجال العمل لأمست ضحكة⁽¹⁹⁾.

- إذن - مرتاض ضد المنهج التكاملي ومع التركيب المنهجي، لكأن النص - في المنهج الأول - سقيم يتناول كل ما عثر عليه من أدوية سواء المتعلقة بدائه أو القاضية على حياته، أما المنهج الثاني فهو وصفة الطبيب الناقد التي أملتتها طبيعة النص، ومن ثمة يهين للشفاء والإعادة للنص الصحة والبهاء.

وقد تولى الدكتور "يوسف وغليسي" مهمة الدفاع عن مرتاض وتبرئته من تهمة الموقف المتناقض، معارضا رأي القائلين بذلك كالباحث على خفيف في رسالته (التجربة النقدية عند عبد الملك مرتاض) معتبرا أن أصل المغالطة كلها التسوية بين اللامنهج والمنهج التكاملي، إذ ليس ذلك كذلك، بل شتان بينهما⁽²⁰⁾.

وقد اقتفى "وغليسي" أثر الرؤيا المرتاضية - كدأبه - فرأى أن "اللامنهج أو التعددية المنهجية في إطار الدراسة الواحدة يمكن أن تفيد إذا كانت المناهج المستعان بها متفرعة عن جذر نظري موحد"⁽²¹⁾، بيد أن النقد التكاملي "لا يستأثر بمنهج واحد محدّد ينتهجه طوال العملية النقدية ويلتزم به، إنما يريد أن يكون مجمعا منهجيا يضم مجموعة من المناهج المختلفة"⁽²²⁾.

وهذا ما يجعل بينهما مفارقة كبيرة ينبغي أن ترفع اللبس، وما يثير الانتباه في موقف وغليسي أنه يرجع أخيرا ليعتبره (اللامنهج) بتصريجه "تغزو التكاملية نقدا لا ينتمي إلى أي منهج ولكنه قد ينتمي إلى كل المناهج في إطار ما يسميه البعض باللامنهج"⁽²³⁾.

ويبدو أن (اللامنهج) نقطة تقاطع بين النقد التكاملي والتركيب المنهجي، فلا نعرف مدلول هذا الدال إلا بعد توضيح الرؤية من لدن معتمده.

وإن كان "وغليسي" قد عدّه والمنهج التكاملي سيان، فقد أعرب في موضع آخر أنه غير كذلك "فما دام مرتاض يؤكد (اللامنهج) وينفي (المنهج التكاملي)، فإن المعادلة النقدية في منظوره تتحول إلى اللامنهج ≠ المنهج التكاملي"⁽²⁴⁾.

وربما ما دفع الدكتور مرتاض إلى إنكار المنهج التكاملي هو الخروج من قفص الاتهام (بالتوقيع)، بخاصة أن هذا المنهج يعدّ قاصرا، ينمّ على تعذّر الإثبات وعدم هضم المناهج هضمًا، فلما لم يتمكن البعض من بلوغ ناصية المنهج، جعل التوقيع بين المناهج ذريعة لتغطية عجز المنهج الواحد، ولتحقيق سعة التحليل، مع أن إغراق النص بكثرة المناهج جعل القارئ غارقا، ففي غمار بناء التحليل المنهجي يوضع جدار عازل بين منهج وآخر داخل النص نفسه، لذا ألفينا الدكتور مرتاض يرفضه باستمرار، مع أنه لا يتحرّج من التركيب المنهجي الذي يدفعه لسؤال النص والتنقيب عما في أغواره.

فعن الدارس الحق تساءل (غدامير) "ما هو الشيء الذي يجعل الباحث منتجا وخصبا؟ هل بسبب أنه اكتسب المناهج؟ طبعًا لا، فالباحث الذي لا يخترع لا يعني أنه لم يتقن هذه المناهج، الموهبة الجلييلة للباحث هي الخيال. لا يعني هنا

الخيال كفاءة مبهمة ... إنه في خدمة المعنى، والشيء الجدير بالمساءلة وإمكانية طرح الأسئلة الحقيقية التي لا يتوصل إلى طرحها سوى من يتحكم في جميع مناهج نظامه المعرفي⁽²⁵⁾.

ويظهر أن ناقدنا منتج خصب، فهو علاوة على اكتسابه للمناهج يسائل النص ويرغب في طرح الأسئلة، وإن كانت مفتوحة بلا أجوبة حيث يفصح "فحسب المرء أن يثير الأسئلة، إذ كثيرا ما يكون في إثارتها بعض الإجابات من وجهة، كما يكون في طرحها تحفيز للهمم، ولفت للأنظار، وإثارة للقلق من أجل البحث والتعمق من وجهة أخرى"⁽²⁶⁾، ولعل ذلك يعزز الفكر المرتاضي ويثمنه، لذا فاعتماده على المنهج التركيبي ثراء وإثراء، ويدعم مذهبه هذا بأن "لا وجود لمنهج كامل مثالي لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه، فمن التعصب - والتعصب سلوك غير علمي ولا أخلاقي أيضا- التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه وحده ولا منهج آخر"⁽²⁷⁾.

إنه يعتمد في معظم ممارسته التطبيقية - إن لم نقل كلها - على السيميائية باعتبارها منهجا وتطعيمها بالتقويضية بوصفها إجراء، رغبة منه في التحرر من التعصب والانغلاق، وطمعا في التمتع برياض النص الأدبي لاسيما الشعري.

لذا فقد يقتل المنهج الأحادي جماله، ويخفق إبداعه، ويشوه سحره ... في حين يسهم التركيب المنهجي في إنعاش النص وانتعاشه، وليس أدل على ذلك من نص (أين ليلاي) الذي أتاح له هذا التركيب تحليله حتى وصل إلى تأليف كتاب كامل وذلك لإيمانه "بأن تهجين أي منهج أمر ضروري لتنشيط أدواته وتفعيل إجراءاته كيما يغتدي أقدر على العطاء والتخصيب"⁽²⁸⁾، وهو يرى أن نوع النص المحلل هو ما يفرض منهجا ما، وإجراءات معينة، فالنص الشعري مثلا يصطنع البنية اللسانياتية منهجا والتقويض إجراء ... وهلم جرا. فلا غرو أن يعتمد في (أين ليلاي) السيميائية النابعة من اللسانياتية، والتقويض مساعدا.

تلك هي وجهة نظر مرتاض وقناعاته، وإن كان لا يسعى لفرض هذه القناعات والتسليم بأنها نظرية لا يمكن لأي ناقد أن ينطلق منها، ولا ينتهي إلا إليها "فلكل ما يريد في سوق الأدب التي أضحت مناهجه بمثابة المعروضات المطروحة فيه، كل ناقد يأخذ بشيء مما يلائمه أو مما يلائم النص الذي يحاول تحليله إذ لأثره المنهجية مزية ثقافية"⁽²⁹⁾.

قراءة قصيدة "أين ليلاي":

ويعجب ذلك ارتأى أن يطالع القارئ بما أسماه التحليل المستوياتي، وفي إطار تثمينه لمنجز البنية وإقراره بامتداد ظلها، تناول بداية بنية القصيدة في شعر محمد العيد آل خليفة مستقرًا بنية القصيدة عنده بشكل عام فأراها، متشبثة بالبنية التقليدية العمودية، ملتزمة بالموضوعات الملتزمة كالغني بحب الوطن، وتمجيد اللغة العربية إلى حدّ الإكبار، وإن لم يرح الموضع التأملي التي وجد أغلبها قصير النفس، كما درس حجم القصائد فوجد معظمها متوسطة الحجم معتمدا في ذلك على الإحصاء "الذي اصطنعه الكثير من النقاد العرب المعاصرين وتأثروا به ومنهم هو حتى كاد يعرف به في كثير من مؤلفاته"⁽³⁰⁾، وفي سياق دراسته للإيقاع أحصى الأكثر تواترا والمتمثل في (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن).

واستنادا إلى ما ورد فإن مرتاض قد أجمل ما تعلق بشكل القصيدة ثم موضوعها ثانيا، ما يقودنا إلى القول إن البنية مهما توحدت واتحدت يبقى ملمح التمييز بين الثنائية واردا.

ولم يبرح الحديث عن الموضوعات حتى بيّن الأجل منها، من دون أن يبيّن السبب الموضوعي الذي دفعه إلى هذا الحكم وأشار إلى القصيدة التي خاطب فيها طائرا مستلهما مناجاة أبي فراس الحمداني لحمامته أيام أسره، ولعله عرج على هذه القصيدة ليشير إلى التناس أو التناسية التي تحيل إلى "مجموع العلاقات الصريحة أو الضمنية التي تربط نصا ما بنصوص أخرى" (31)، وهي ثمرة من ثمار النقد ما بعد البنوي، تناولتها حقول شتى بما فيها السيميائية و التقويمية على حد تعبير مرتاض.

وما يلفت الانتباه في هذا الفصل أنه عمد في دراسته للبنية إلى السياق الخارجي أثناء تحليله وتعليقه، فرأى أن محمد العيد "ظل يعيش مراحل نضال الشعب الجزائري إلى يوم اندلاع ثورة التحرير التي أرغمت السلطات الاستعمارية المقيمة خلالها على الإقامة الإجبارية في مدينة بسكرة، فشعره مرآة صادقة لتاريخ الشعب الجزائري" (32).

إنّ هذا المذهب - في تصورنا- يصدع البنيوية وما بعدها، لما فيه من مسحة سياقية مرتبطة بالتاريخ والواقع اللذين يريد تجاوزهما، كما فيه إصدار حكم بشأن شاعر وإن حاول رأب هذا الصدع برفضه أن يكون مثل هذا الذي "يقرر حكم قيمة لصالح الشاعر أو حكم تصنيف بالضرورة" (33).

فحينما نقرأ مثلا "أحسنا أنه كان شاعر الجزائر بحق... لم يمنعه أن يبدع أساسا... أجمل قصيدة... (34)، لا يمكن إلا أن تقول إن السياق وارد يبرز، ما يعني أن قراءته هذه تكتنفها الانطباعة "التي هي نقد ذاتي غايته إبراز صورة الأثر الانعكاسي للنص على النقد، يقوم أساسا على الذوق الفردي بوصفه منطلقا مباشرا لالتقاط التموجات الجمالية للنص في كيفية انعكاسها على الذات الناقدة" (35).

أما قراءته للحجم فكانت مدعومة بالإحصاء بوصفه "إجراء منهجيا يمكن أن يستعين به أي منهج" (36)، فهو الخارطة التي تختزل الكثير وتدلي بالأكثر. وقد استمر يتكئ عليه في الإيقاع، فبحكم أن القصيدة عمودية تقليدية درسها وفق البحور الخليلية، فألقى هيمنة إيقاع البحر المديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)، وليس الرمل كما بدا للدارس حسين خيري في نظرية النص (37)، فالرمل من البحور الصافية، تفعيلاته (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، "أما الثاني فهو الوافر، والثالث الطويل، ثم رابعا البسيط، وأخيرا الكامل. ولتعليل سر اختيار هذه الإيقاعات عمد إلى قراءة تأويلية مفادها الحالة النفسية بسبب "الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة عند فراقها وتذكر عهودها" (38)، لذا فالبحر المديد يناسب مثل هذا النبض.

وأما الفصل الثاني فخصصه لتناول مستوى اللغة في (أ. ي) بخيوط سيميائية، فتحدث عن اصطناع النص لشفرة من شفرات العشاق، ولما يوظف "شفرة" فلا شك أن الحقل سيمائي، ومن ثم يحيل الرمز (ليلي) إلى رمز آخر مقترن به وهو الجنون المتمثل في شخصية الشاعر. ولما اعتبر نسيج (أين ليلاي) كنسيج الحكاية استخدم في قراءته ما تعلق بوظائف "فلاديمير بروب" في الحكاية العجيبة مستلهما الطريقة الغريغاسية في دراسة السرد، فاستبان ما في العلاقات من تضاد وحياد، ورأى أن الشخصية الشعرية هي الباحث، و ليلي المبحوث عنه (الموضوع). وفي غمار دراسته المعجم جنح إلى لغة أنيقة ألّبت قراءته الإبداع، مع أنه يؤمن بأن النقد الأدبي لا يستطيع أن يكون إبداعا ماثلا لصنوه الذي هو الإبداع مؤكدا عدم تحقيق ذلك مهما تطلع النقد إلى أن يكون نتاجا إبداعيا خالصا، لأنه يبقى نقدا، والأدب الإبداع المحض.

كما نلني خيط التقويمية واردا في مساءلة الاستفهامات الواردة في لغة القصيدة... في محاولة استنطاق ما هو غائب، وقد حملت هذه الأسئلة بدورها قراءات فيها اختلاف، مع أنه لم يتبين صراحة مقولة من مقولات (دريدا). وفي مضممار معالجة المعجم الفني استنتج أن ليلي الرمز والأسطورة هي من استأثرت بالمركزية، فيما تربعت أداة الاستفهام على الكرسي

الثاني، أما الثالث فالعين، وإن ورد البكاء في المرتبة الخامسة فهو مرتبط بها أيما ارتباط، وفيه بحسب قراءته دلالة المأساة والخيبات.

والحق أن البكاء- وإن عدّ صوتا يصدر عن الإنسان عند الفاجعة- فهو عالم مفتوح على شتى التأويلات، فعمل فيه عند النازلة فرجا لما يسببه ذرف الدموع من إطفاء حرارة الحزن وإزالة شدة الوجد، "كما تتعدد مقاصد البكاء ومعرفة دلالاتها خاضع للجو الذي يحيط بها"⁽³⁹⁾. و يبدو - في نظرنا- أنه يحمل دلالة الفشل، بحكم عجز صاحبه عن تحقيق ما يراى، وأمام هذا العجز جزع فبكى. وتبعاً لرصد ما ورد في المعجم الفني ذكر القلب رابعا أي تتوسط مرتبته العين والقلب نتيجة التعلق بالمركز.

ووفق القراءة التركيبية عمد إلى التأويلية تنظيراً وتطبيقاً كدأبه، وكان ذلك في الفصل المعنون بـ"مخاض النص وتأويليته ليكون التطبيق على (ليلي) لما فيها من رمز، فوجوده هو ما دفعه إلى إثارة دراستها حيث قال: "جننا إليه عن قصد واختيار بعد أن جلنا طويلاً في قصائد ديوانه، آثرناها بالتشريح لخصائص فنية لم نلاحظها في غيرها، ومنها اصطناع الرمز"⁽⁴⁰⁾.

وهنا يطرح السؤال نفسه هل كان "مرتاض" سينساق وراء قصيدة تقليدية وهو يتبنى قراءة حدائيه في غياب الرمز؟ وهل القراءة الحدائية تستدعي بالضرورة نصاً حدائياً؟ وهل طبيعة النص تفرض المنهج أم خصوصية المنهج هي التي تنتقي نصوصاً بعينها؟

يبدو أن التجارب النقدية المعاصرة تستأثر- غالباً- ما يلي رغباتها ويخدم تفرغ الآليات الجديدة و إن عنيت بالقدم فمحدود...ولأنه -أيضاً- يتسم بلمسات الطواعية والقبول لمفاتيح عالم القراءة الجديدة.

ومهما يكن من أمر، فإن مرتاض أول ليلي بالحرية، فبعد إصدار الحكم راح يعلل ذلك من منطلقات النسق ومتطلبات السياق التاريخي "فاستخدم الجمع مثل (مهجات) و(قلوب) و(عيون) و(في الحبين)، يدل على أنّ الحب بين الشعب الجزائري كله والحرية المضحى لأجلها لا بين الشاعر والحرية كما يدل عليه ظاهر النص. وقد رأى أن ليلي أسطورة عربية أصيلة، غير أن النص لم يوفق في توظيفها، ومن ثمة فهي لا ترقى إلى مستوى الأسطورة التي يبحث عنها في النقد المعاصر"⁽⁴¹⁾. فإذا كان الأمر كذلك فما جدوى تناول هذه النقطة -أي الأسطورة- وهي غير واردة؟ أيعني أن إثارتها تأثر بما يرد في الساحة النقدية بوجه عام؟ أم هي قراءة ولا بأس أن تكون خاطئة مادام أن التفكيرية-أو التقويضية على حدّ تعبيره- لا تعترف بخطأ أي قراءة كما لا تقر بصحة أي قراءة أيضاً، وبعد مدّ وجزر، جعل الأسطورة معلقة أمام باب هذا النص، لا هي ابتعدت ولا هي طرقت الباب فوجدت.

وفي خضم الحديث عن تأويلية ليلي "أسقط مفهومًا سيمائياً جاعلاً ليلي صورة بصرية إقونة ... لعالم من المثل والقيم كالوطنية و المجد والحرية و الكرامة والشرف"⁽⁴²⁾.

وبهذا يؤكد "مرتاض" اللامنهج ففي الوقت الذي خصصه للتأويل غذاه بنكهة سيمائية (إقونة) أو المماثل كما يؤثر، أضف إليه التقويض الذي تجلّى في استحضار الاستفهامات لدى القارئ، لكأن جمالية القارئ حاضرة بدورها، وإن لم تكن قراءة مستقلة بذاتها أو منهجاً قائماً بذاته، ذلك "أنها تفكير جزئي يمكنه الانضمام إلى مناهج أخرى ويكتمل معها"⁽⁴³⁾، فهو بوصفه متلقياً للنص يقوض كل ما جاء بلغة فيها لمسات جمالية تستحضر قارئاً آخر لمذهبه هذا، مجيباً إياه قبل أن يسأل أو

يتساءل، ولعل هذا ما يثمن النقد المعاصر، لذا ألفيناه يجيب في عمله النقدي على ناقد افتراضي "فليس بإمكان العمل قول أي شيء ما لم يقدم جوابا ضمنيا عن سؤال يطرح في الحاضر" (44).

وتمّ في الفصل الرابع تناول الفضاء أو مصطلح الحيز الشعري الذي يفضل، وإن كان هذا المفهوم لصيقا بالدراسات السردية ... وقد وقف على خمسة أنواع تجلّى أولها في الحيز التائه البارز في سؤال: أين ليلاي؟ ذلك أنّ الشخصية الشعرية حائرة لا تعثر على ليلي و أن حيزها في حقيقته أسطوري لا يُعرف، وخرافي لا يوصف ... فهو ملحق بالأحياز الجميلة العجيبة، وأما الثاني فهو الحيز الممنوع المحسد في (حيل بيني وبينها- ما لليلي لم تصل - لن تري بعد عينها)، فهناك حيلولة بين الباحث والمبحوث عنه ... تجعل "الحيز ممنوع الوقوع، محرم العثور عليه، فمهما لُتت الشخصية الشعرية وراءه لا يقع عليها" (45).

ويجنح ثالثا إلى دراسة الحيز المتحرك الذي أفرزته المجازات: (عيوننا بكينها - يا عيني اذربي - روعتني ببينه) مستحضرا حيزا مغيبا في انهمار الدموع واصفا إياه بالحركة، فحالة الحزن عنده "هي الآلة التي حركت مادة سائلة هي الدموع والترويع بالبين هو محرّك ما جاء بعده" (46)، ليترك - رابعا - الحيز القاصر على الاحتواء لرحابته التي تحول من دون احتواء الموضوع وتجلت عنده في (السموات والأراضي جميعا نفينها)، كون هذا الكائن الأسطوري فوق طاقة المكان والزمان والحيز والفضاء والجبال والفراغ، ليصل أخيرا إلى الحيز الحالم الذي يعد امتدادا للرابع، ويتضح في الطيوف اللواتي حكين ليلي، وأثر أن تكون الإجابات والتعليقات مساءلات مفتوحة للقارئ متعددة بحكم ما تنادي به التقويضية والتأويلية لاسيما الأولى التي لا تأبه بل وتأتي الوصول إلى جواب محدد، "ولعل الحيز- في نظر مرتاض أيضا- ألا تجد الأسئلة جوابا وإلا فقد الشعر والحب والجمال والحقيقة والطبيعة معانيها" (47).

وخصص الفصل الخامس لدراسة توأم الحيز -أي الزمن- في الدراسات التقليدية للسرد؛ فمن خلال تخاصب العلاقة بين الحيز والزمن، وعلاقة الدلالة بالاستعمار ارتأى تمثل زمن أدبي، وعلى غرار مستوى الحيز، درس الدكتور "مرتاض" الزمن وفق خمسة نماذج مستهلا بالزمن التقليدي، "فوجد أن النص تتنازعه أزمنة ثلاثة تقليدية، ماض وحاضر ومستقبل، والأول هو الزمن الطاعني مؤولا هذا بالزمن الفائق الذي كانت فيه ليلي موجودة، ينعم الشعب الجزائري بجمالها ... بيد أن الحاضر ذُكر مرتين، ومرد ذلك - في نظره - إلا أنه مظلم يعكس وضع الشعب الجزائري، في حين أنّ الزمن المستقبل ورد مرة واحدة وهذا امتدادا للحاضر الذي جعله غامضا غير محقق الوقوع ويتجلى في (لن تري)" (48)، أما الزمن الممنوع فكان "تبعا للحيز الحائل الذي أفرزته التي تتسم بالبعد، ومن ثمة فالمدى الزمني غير معروف والمعروف أن المنع طويل عصي على التحديد.

وعلى خطى النماذج المعالجة في الحيز دائما درس الناقد مرتاض الزمن اليأس "وإنّ هذا اليأس ليتجلى شديد السواد ف(اذربي) الدموع وإن كان ظاهره الوقوع في الحاضر، فقد غدا حاضرا ومستقبلا معا يؤطره اليأس دائما، لتزداد حدته فيكون مريعا روعه البين الذي جعل الشخصية الشعرية تتجرع الهموم فذاك الزمن الرابع المربع أقسى لحظات العشرة" (49)، وفي دراسته له راح يسأله علّ في طياتها إجابات وتأويلات.

ويمكن التنويه هنا بأنّ تقديم فصل (في مخاض النص وتأويله) أتاح له دراسة المستويات الأخرى فأكسب القارئ تسهيلا لحسن الترتيب ودقة التنظيم، إذ فتح تأويل رمز ليلي بالحرية آفاق المعرفة بدراسة مستوى الحيز والزمن بنماذجهما وتحليلهما كمدة فقدان الشعب الجزائري للحرية منذ الاحتلال ... وهلم جرا.

وختمت الدراسة بمعالجة الزمن الحالم الذي رآه الناقد مرتاض لذة موجودة لدى الشخصية الشعرية على الرغم من أنها غارقة في أوحال الآلام واليأس، "فهي تحلم حين تعشق جمال ليلي وتحلم حين تتعلق بالطيوف اللائي حاكين ليلي في حسن طلعتها"⁽⁵⁰⁾.

ولعل في قراءته هذه بروزا للتجريب النقدي سواء على صعيد الزمن أو الحيز حيث يقتضي "التجريب النقدي بمستوياته العميق والسطحي طريقا إلى المعرفة النقدية الحقيقية النظر إلى النص المقروء المنقود من زاوية ما يكونه هذا النص في ذاته، أو من زاوية ما يقوله هو نفسه عن نفسه لحظة مكالمته للناقد، والإصغاء لكلامه الذي يتكلمه إليه لحظة حضوره في حضرته، ثم النظر إليه من زاوية ما يكون في نص الخبرة النقدية وهي الخبرة المكتسبة خلال مسيرة التجريب النقدي"⁽⁵¹⁾.

وقد ظل عبد الملك مرتاض يقود سفينته القرائية في بحر (أين ليلاي) حتى قارب شاطئ الخاتمة، ولم يفصله عنه إلا فصل أخير خصص للإيقاع وورد معنونا بـ "جمالية الإيقاع"، ويبدو أن في هذا العنوان دلالة على الشعرية، كما أنه ختمه بتأويل الإيقاع "ذلك أن العلاقة التي تحكم الشعرية بالتأويل هي علاقة تكامل بامتياز، فالتأويل يسبق الشعرية ويليهما في الآن نفسه"⁽⁵²⁾، وقد أقر الناقد في طليعة دراسته له أنه سمى الشعر، "فماذا كان الشعر يكون لولا الإيقاع الذي يجعل منه خطابا متمتعا بخصائص صوتية تميزه عن النثر"⁽⁵³⁾، وفي إقراره هذا تأييد لما عرف في التراث النقدي من أن الشعر "قول موزون مقفى يدل على معنى"⁽⁵⁴⁾، ثم ما يلبث أن يخرج من هذه النظرية ليتشبه بالنظرية الجديدة للأجناس الأدبية التي تسحب الجودة الشعرية من الشعر وحده، ذلك أن النثر قد يكون فيه ما هو أروع و أبداع... منوها بعوامل إضفاء الأدبية كجمال الصورة ورحابة الخيال.

والحق أن النقد الحدائي لم يكن سابقا لهذا الطرح، فتراثنا لم يعتد بجمال أي شعر كان، بل كانت فيه رؤى حتى يرتقي إلى مصافي الجودة، نحو ما ذهب إليه الجاحظ من أن "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا"⁽⁵⁵⁾.

ومهما يكن من أمر تنظير الشعرية فإن الناقد مرتاض استهل دراسته لهذا المستوى بالإيقاع التركيبي، وهذا بتتبع المقاطع الصوتية التي تطبع المطالع، ثم "تمثل الإيقاع الداخلي لحبس نبض الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الأعارض، وبعدها عالج الإيقاع الخارجي ليقف لدى المقاطع الصوتية التي انتهت بها أبيات النص ليقارها ويقارها مع نهايات المصارع الأولى"⁽⁵⁶⁾.

كما عمد في نهاية هذا المستوى إلى تأويلية الإيقاع "ذلك أنه بمثابة الروح التي تسري في القصيدة وتعتمد على النشاط النفسي للشاعر، وترتبط بالتجربة الشعرية بكل ما فيها من ثراء وخصوبة"⁽⁵⁷⁾ ومن منطلق تأويل ليلي بالحرية تم تأويل الإيقاع وفق دلالة نفسية اقتضتها شدة الاضطراب ورسيس القلق وأن الهاءات الممدودة التي تتردد وتتعاقب بحكم شعرية النص تكاد تكون أصواتا ناطقة تعكس آهات من دون دمع. ولعل في اهتمامه بقراءة (ها) باعتبارها مكون القافية هو إدراك دور

القافية "التي ترتبط بالمعنى الذي يحاكيه الوزن بالصوت، فهي حوافز الشعر ومواقفه إن صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهايته" (58)، وتتابع قراءته لحروفها المختلفة، فرأى أن حروف الحلق أدوات طبيعية لظاهرة الصوت الممتد في الفضاء على الامتداد في العمق، ومن ثم يعدو ترتيب نطقها تبعاً لخلجات النفس "فالكلمة تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتاً و أصداً حروف لما وقع في ضمير، ولا هجس في خاطر أن يجب فيه ترتيب ونظم" (59).

واستناداً إلى ما سبق نرى أن الناقد عبد الملك مرتاض قد احتضن ما تدعو إليه النظريات النقدية المعاصرة، و أن إيقاع الشعر يتجاوز العروض إلى الخيال الذي يعد القلب النابض في الموسيقى الداخلية، غير أننا ألفتنا ملتزماً بالموسيقى الخارجية في الغالب أننا مقارنته هذه، إذ لم يتوقف على الموسيقى الداخلية كجمالية الصورة الشعرية الواردة في القصيدة كالرمز، ولم يشير أيضاً إلى شعرية الكلمات التي تتقاطر إجماء وكثافة.

خاتمة:

وما يمكن أن نخلص إليه من قراءة الناقد الدكتور عبد الملك مرتاض لقصيدة أين ليلاي، حرصه على ركوب الحداثة وولوج عالمها، وقد اجتهد على الصعيد النظري بمناقشة النظريات الغربية وعدم التسليم بجاهزيتها، فطرح رؤاه النقدية، أما على صعيد المقاربة فقد جسّد تطبيقاً ما رآه نظرياً إلى حد بعيد، وأثبت تمكنه من النقد ما بعد البنيوي.

وإذا كانت المساعي الحديثة تبيع الجدار الفاصل بين الشعر والنثر، فإن مرتاض يسعى هو أيضاً إلى إزالة الحدود بين المناهج لأنها من القرابة ما يجعلها تتآلف وتتفق لا أن تنفصل، لذا فاللامنهج عنده هو المنهج وهو يعني لا أحادية المنهج بل التركيب لا التكامل، والتركيب لا يكون إلا باستثمار مناهج الحداثة، لذا ألفتنا السيمائية المنهج المهيمن في الدراسة، تليها ملامح التفكيكية بوصفها إجراء مساعداً في استنطاق المسكوت عنه، غير أنها لم تبرز جلياً باتخاذ مقولة من مقولاتها، كما تُلفي التأويلية واضحة بصمتها هي الأخرى، وهذا بعد أن انطلق من البنية إطاراً للتحليل دائماً، وفي كل هذا تجلّى الإحصاء الذي صاحب القراءة في كل توجهاتها .

فلا غرو - بعد إقراره باللامنهج - أن يعتمد التحليل المستوياتي على النحو الذي رأيناه، وإن كانت المستويات غير ثابتة عنده في كل الدراسات إنما هي خاصة بنص أين ليلاي.

ولعل طبيعة النص الأدبي في نظره هي التي تفرض المنهج بل وتنادي ما طاب لها مثنى وثلاث ورباع، وقد لا تستنفذ كل هذه المناهج الحداثيّة ما في النص كله، نظراً لما يحمله من شحنات دلالية وحمولات ... فمهما طالت عمليات الاستنطاق مكان النص، إلا أنها لا تزال موجودة عصية النطق ... فلنأخذ الناقد المعاصر (سيزيف) وقراءته الصخرة ... وما النص إلا ذاك الجبل الذي ظن (سيزيف) أنه بلغ ذروته وقمته حتى ألقى نفسه يبدأ البداية، وما تنتهي النهاية ولا البداية.

ولئن حرص مرتاض على القراءة الحداثيّة وسد منافذ التقليديّة فإن شذرات من النقد الانطباعي السياقي تطايرت بعض الشيء ما يدل على أن العلمية والدقة المنهجية والموضوعية تبقى نسبية في العلوم الإنسانية.

ومهما يكن من أمر، فإن دراسة (أين ليلاي) تبقى تجريباً جريئاً ودراسة نقدية مهمة يعتد بها النقد العربي المعاصر.

قائمة الهوامش:

- 1- مرتاض عبد الملك، ألف. ياء (تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة)، ط2، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003، ص8.
- 2- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، دار البيان العربي، القاهرة، ص727.
- 3- حمري حسين، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص378.
- 4- ابن منظور، لسان العرب، إعداد: يوسف الخياط، دراسات العرب، بيروت، ص:727.
- 5- الزخشري، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، ص:474.
- 6- الرازي فخر الدين، تفسير الفخر الرازي، ط3 ج2، دار الفكر، بيروت، 1985، ص:13.
- 7- وغليسي يوسف، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص:24.
- 8- ينظر: المرجع نفسه: ص ص:25، 26.
- 9- جمعة حسين، المسبار في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص:21.
- 10- حجازي سمير سعيد، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة، القاهرة، ص:57.
- 11- مرتاض عبد الملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل مستوياتي لقصيدة شناسيل ابنة الجلي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، ص13.
- 12- مرتاض عبد الملك، ألف ياء، ص:57.
- 13- المرجع نفسه، ص:13.
- 14- المرجع نفسه، ص:49.
- 15- المرجع نفسه، ص:40.
- 16- المرجع نفسه، ص:55.
- 17- مرتاض عبد الملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل مستوياتي لقصيدة شناسيل ابنة الجلي)، ص:10.
- 18- المرجع نفسه، ص:9.
- 19- مرتاض عبد الملك، ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص:10.
- 20- وغليسي يوسف، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص:87.

- 21- وغلبيسي يوسف، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة ابداع الثقافية، الجزائر، 2002 ص:103.
- 22- المرجع نفسه، ص99
- 23- المرجع نفسه، ص103
- 24- المرجع نفسه، ص85
- 25- غادمير، فلسفة التأويل (الأصول، المبادئ، الأهداف) ، ط2، تر محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، ط2، 2006، ص112
- 26- مرتاض عبد الملك، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2001، ص:109.
- 27- مرتاض عبد الملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص:18.
- 28- المرجع نفسه، ص21.
- 29- المرجع نفسه، ص23.
- 30- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص:286.
- 31- دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر محمد يحياتن، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ص77
- 32- مرتاض عبد الملك، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية (محمد العيد آل خليفة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص:67.
- 33- المرجع نفسه، ص67.
- 34- المرجع نفسه، ص67،71.
- 35- وغلبيسي يوسف، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص:68، 69.
- 36- حمري حسين، نظرية النص، ص387.
- 37- ينظر المرجع نفسه ص387.
- 38- القرطاجني أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط1، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار العرب الاسلامي، بيروت ، 1981، ص249.
- 39- كشاش محمد، اللغة والحواس، رؤية في التواصل و التعبير بالعلامات غير اللسانية، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2001، ص146، 147.
- 40- مرتاض عبد الملك، أ.ي، ص7.
- 41- المرجع نفسه، ص139.
- 42- المرجع نفسه، ص146.
- 43- Hans Robert Jauss, pour une esthétique de la réception, ed Seuil, 1942, p244

- 45- مرتاض عبد الملك، أ.ي، ص188.
- 46- المرجع نفسه، ص 189.
- 47- المرجع نفسه، ص 197.
- 48- المرجع نفسه، ص 208، 209.
- 49- المرجع نفسه، ص 225.
- 50- المرجع نفسه، ص 235.
- 51- الحميري عبد الواسع، اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، ط1، دار الزمان، دمشق، 2008، ص105.
- 52- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص281.
- 53- المرجع نفسه، ص239.
- 54- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم الحفاجي، (د ط ت)، دار الكتب العلمية، بيروت، ص64.
- 55- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، (د ط ت)، دار الجيل، بيروت، ص67.
- 56- مرتاض عبد الملك، أ.ي، ص268.
- 57- الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، "دراسة جمالية"، ط1، دار الوفاء، الاسكندرية، 1998، ص178.
- 58- عصفور جابر، مفهوم الشعر "دراسة في التراث النقدي"، ط3، دار التنوير، بيروت، 1983، ص262.
- 59- الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: الداية رضوان وآخر، ط1، دار قتيبة، دمشق، 1983، ص46.

القصة الجزائرية من الإنبات إلى النضج، قراءة في قصة السعفة الخضراء لأبي القاسم سعد الله

La Nouvelle Algérienne de l'apparition à la maturité

Une lecture dans la nouvelle d'Abou Alkassim SaadaAlla « La Paume Verte »

د. إسماعيل زغودة (جامعة الشلف / الجزائر)

ملخص:

تعد القصة القصيرة من أهم الأنماط الأدبية التي اعتمدها الأدباء الجزائريون في القرن الماضي للتعبير عن آلامهم وآمالهم، خصوصا إبان الثورة التحريرية وبعد الاستقلال مباشرة.

بيد أن هذا الفن سبقته محاولات كالمقال القصصي والصورة القصصية، وذلك لعدم نضج القصة من الناحية الفنية والجمالية.

يكشف هذا البحث الجذور الأولى لفن القصة في الجزائر، معتمدا على أهم الآراء المختلفة، مبرزا أهمية المحاولات الأولى في تطور هذا الفن من خلال تحليل قصة السعفة الخضراء لأبي القاسم سعد الله.

الكلمات المفتاحية: قصة، مقال قصصي، صورة قصصية، أبو القاسم سعد الله.

La nouvelle est un des modèles littéraires les plus importants adoptés par les auteurs algériens au dernier siècle pour exprimer leurs douleurs et leurs espoirs, particulièrement pendant la période de la révolution et après l'indépendance.

Cependant, cet art a été précédé par des tentatives, à savoir, l'article narratif, la Fiction narrative, faute d'absence de maturité de la nouvelle d'un point de vue artistique et esthétique.

Cette recherche explore les premières racines de l'art de la nouvelle en Algérie, comptant sur les vues les plus différentes, et mettant en évidence l'importance des premières tentatives dans l'évolution de cet art à travers l'analyse de la Paume Verte d'Abu Al Qasem Saad Allah.

Mots clés : La nouvelle – Article Narratif – Fiction narrative – Abu Al Qasem Saad Allah.

تعد القصة القصيرة من الفنون النثرية الجديدة، ارتبط ظهورها بالصحافة التي ساعدت في انتشارها، وذلك لقصرها واهتمام القراء بها، فازدهرت في القرن التاسع عشر على يد ثلاثة كتاب ذاع صيتهم في كل أصقاع العالم، إدكار آلان بو (Edgar a.poe) وموباسان (Maupassant) في فرنسا و أنطوان تشيخوف (Anton tchekhov) في روسيا.

فهي من الأنماط الفنية التي يتميز مفهومها بالتفلسف، والزئبقية في التعامل معها كخطاب سردي، فمن الناحية الشكلية هي نص قصير، يعتمد أساسا على السرد، محتواه حادثة معينة (واحدة في الغالب)، حقيقية أو خيالية، تنمو وتتطور، لتنتهي في الأخير بنهاية مأسوية أو سعيدة، أو في منزلة ثالثة بين ذلك وتلك.

مميزات القصة القصيرة:

تتميز القصة القصيرة بخصائص تجعلها متفردة عن باقي الأنماط النثرية الأخرى، ومنها نذكر:

1. التركيز الشديد أو الإيجاز في العبارة، والاقتصاد في اللغة إلى أقصى حد ممكن، وهذه إحدى المميزات التي اتسمت بها الأعمال القصصية عند تشيخوف.
2. وحدة الانطباع أو وحدة الأثر، بفعل الاعتماد على حدث واحد في زمن معين يتميز بالقصر في أغلب الأحيان، في مكان أو أمكنة مختزلة، لإحداث ما هو مطلوب منها في نفسية القارئ.

القصة الفنية العربية:

لم تعرف الأمصار العربية فن القصة إلا في القرن العشرين، وذلك نظرا للأوضاع التي كان يعيشها الوطن العربي في تلك الفترة، ولكن بالرغم من ذلك ظهرت مجموعة من المحاولات في مصر (رواية زينب) ثم في الشام، وانتقلت إلى المغرب العربي، فظهرت المحاولات الأولى في الصحافة التونسية، وانتقلت إلى الجزائر عن طريق الطلبة المتعلمين في جامع الزيتونة، وكان شرف الريادة لكتابة القصة في الجزائر إلى الأديب محمد السعيد الزاهري، وكانت القصة في مصر وتونس والجزائر والمغرب متأثرة في شكلها ومضمونها ولغتها وأسلوبها بالقصة المشرقية.

المحاولات القصصية الأولى في الجزائر:

يعتبر محمد السعيد الزاهري أول من كتب في مجال فن القصة القصيرة في الجزائر، حين نشر بجريدة الجزائر قصته الموسومة بـ "فرانسو والرشد"، وقد نال هذا العمل الأدبي استحسانا وقبولا لدى المثقفين والنقاد، وخاصة وأن القصة قد عالجت موضوع المساواة إبان فترة الاحتلال، فرشيد الجزائري نشأ في جو واحد مع الفرنسي تعلموا ودخلا الكلية العسكرية برتبة واحدة، بيد أن التأزم الفني بدأ مع إحساس رشيد بالفرقة في الأكل والشرب واعتلاء المناصب، وهكذا أعلن رشيد غضبه ضد الحكومة الفرنسية التي فضلت فرانسو عليه.

فالأديب الجزائري محمد السعيد الزاهري قام بعدة محاولات قصصية كان ينشرها في بعض المجلات القاهرية كالرسالة للزيات والفتح لمحمد الدين الخطيب⁽¹⁾.

وتعتبر (عائشة) و(الكتاب الممزق) و(إني أرى في المنام) من أجمل الأعمال القصصية من الناحية الفنية التي ألفها الزاهري في نظر الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض، "ولعل أجمل هذه المجموعة التي نشر بالمشرق وأقربها إلى الفنية عائشة والكتاب الممزق وإني أرى في المنام"⁽²⁾.

وكتب محمد العابد الجليلي في هذا الفن، وإن اعتبر مرتاض أعماله حكايات لا قصصا، لافتقارها للعناصر الفنية، ومنها نذكر: "السعادة البتراء" و"الصائد في الفخ" و"أعني على الهدم أعنيك على البناء".

تساءل الباحث صالح خرفي عن رائد القصة في الجزائر حين قال: "محمد العابد الجليلي، هل هو رائد القصة القصيرة في الجزائر؟"⁽³⁾.

وكان هدفه من وراء هذا السؤال هو اكتشاف حقيقة الريادة بالنسبة للقصة الجزائرية، ستتكشف فيما بعد حقيقة تؤكد بكل صدق وواقعية أن سنة 1935 كانت ميلاد القصة العربية القصيرة في الجزائر⁽⁴⁾.

الأشكال التي مهدت للقصة الفنية في الجزائر:

إذا تتبعنا مسار تطور القصة وجدنا أن بداياتها انحصرت في شكلين قصصين هما:

1- المقال القصصي:

يعد المقال القصصي ترجمة للمقال الإصلاحي الديني، من حيث المضمون والوظيفة، ولم يكن الدافع إليه أديبا أو فنيا، فاستطاع المقال القصصي أن يشرح أفكار المصلحين بأسلوب قصصي جذاب "فكان كاتب المقال عادة ما يبدأ بمقدمة خطابية ووعظية ثم يتبعها بسرد الحوادث ووصفها"⁽⁵⁾.

ولعل مقالات أحمد رضا حوحو التي تضمنها كتابه "مع حمار الحكيم" قد كشفت عن روح إبداعية تنم عن مستقبل وافر لهذا الفن في الجزائر، وكذلك كتابه "نماذج بشرية" الذي عرض فيه ألوان من الحياة تختلف من شخص إلى آخر رفعة ووضاعة، وبهذا اعتبر المقال القصصي مقدمة لعهد جديد في مجال الكتابة الأدبية في الجزائر.

2- الصورة القصصية:

تعد شكلا من الأشكال التي مهدت لظهور القصة الفنية في الجزائر، فهذا النوع الأدبي كان يهدف إلى رسم لوحة للطبيعة أو صورة كاريكاتورية لشخصية إنسانية أو التركيز على فكرة معينة، فقد ركزوا كتاب هذا المجال على الأمراض الاجتماعية والعادات البالية، فعالجوا تعليم المرأة وحريتها، والحث على تعليم العربية والحفاظ عليها.

ومن الذين كتبوا فيها نذكر: أحمد بن عاشور الذي كتب صورة "صالح وخطيبته"، وسعدي حكار من خلال صورته "القاتلة" وعبد المجيد الشافعي "سوزان عائشة كانت".

واتخذ كتاب هذا النمط الأدبي الصحف والمجلات لذيوع أعمالهم، وكانت جريدة البصائر المنبر الوحيد الذي أخذ على عاتقه نشر هذه الأعمال.

ومما سبق، نستنتج أن هذين الشكلين قد مهدا لميلاد القصة الفنية في الجزائر، فنبتت في جذورهما، وترعرعت على يد مجموعة من الأقلام قد مرت بالمرحلة الأولى وتفوقت فيها أيما تفوق، وعليه فالقصة في الجزائر عرفت ميلادا ثم نموا ثم انتعاشا إلى أن صارت ما عليه اليوم من نضج فني تساير به نظيراتها في الوطن العربي وحتى العالم.

اللغة في القصة الجزائرية المعاصرة:

تعد اللغة الأداة الرئيسة التي يعتمد عليها القاص لتمرير رسالته من خلال عمله الفني، ولعل من أهم مميزات اللغة في القصة عموما أنها تتميز بالإيجاء وذلك لاختزالها من قبل الكاتب، فاللغة تعبر عن الزمن والمكان والحدث والشخصية، بإمكان الكاتب أن يصور لنا الشخصية في أجمل صورة أو العكس وذلك بواسطة اللغة، فالمبدع هو الذي يهتم باللغة التي تعطي للنص خصوصية الفن الأدبي (أدبية الأدب)، فاللغة تستخدم لتقديم الشخصية، تحركها، تنقل أحداث العمل القصصي، وكل ما له علاقة بالقصة، فاللغة هي الوحيدة التي يمكن أن تتدخل فيه⁽⁶⁾.

عاجلت القصة القصيرة الجزائرية بلغتها البسيطة العديد من المواضيع، التي تمت إلى المجتمع الجزائري بصلة، خاصة تلك التي تتعلق بالقضايا الاجتماعية والوطنية، وفي هذا يقول محمد مصاييف: "إن أول ما يميز اتجاه القصة القصيرة الجزائرية إذن هو هذه الأرضية والوطنية والقومية التي تنطلق منها"⁽⁷⁾.

فاللغة في القصة القصيرة كانت اللسان الذي يتحدث به الكتاب عن دواخلهم ومشاكلهم، ومن أهم المواضيع التي فتنت الكتاب موضوع الثورة "... فالثورة الجزائرية ظلت تؤثر في الكتاب الجزائريين من الناشئة الذين عالجوا الكتابة في العهد المتأخر"⁽⁸⁾.

ويرى عبد الله الركبي أن الثورة أكسبت القاص لغة جديدة، حتى ولو ظرفية، لأنها وفرت له الركائز المتينة التي يقوم عليها عمله، "لقد كشفت ظروف النضال للكتاب عن إمكانيات ضخمة وتجارب جديدة"⁽⁹⁾.

وتؤكد عايدة أديب بامية أن لغة القصة القصيرة في الجزائر كانت ذا طابع اجتماعي، "فالحب عند وطار نادرا ما يكون غاية في حد ذاته أو جانبا مسليا في القصة بل يدرسه الكاتب ضمن نطاق معين، هو المجتمع العربي وذلك فهو يهتم بصورة خاصة بمواقف الشباب والنساء إزاء الحب، وبموقف الجيل القديم اتجاهه، ويرى وجهين للحب، الحب المصيدة والحب السعادة، ويكاد المفهوم الأول للحب يستحوذ على تفكيره، إذ يرى المصائد تنصب للشباب في كل مكان، والفتيات يمثلن الطعم الذي يغري الشباب بدخول المصيدة"⁽¹⁰⁾.

فمواضيع كالأرض والهجرة والسكن استحوذت على تفكير كتاب القصة في الجزائر أمثال أحمد منور في قصته (الأرض لمن يخدمها) والحييب السائح في قصته (سنايل) ومصطفى الفاسي في قصة (المغترب) و(الأضواء والفئران).

قام الباحث عبد الملك مرتاض بتحليل قصة (المغترب) للفاسي، وعنهما يقول: "...يركز حديثه على جزائري قضى قرابة ثلاثين عاما في الغربة فلما غزته الشيخوخة قرر العودة للوطن فهو يقرر منطقيا أن يعود إلى أرض الوطن ويعد لذلك كل شيء، ولكن هواجس باطنه لا تبرح تلح على هذا المهاجر من أجل أن لا يعود، فإلى أين يعود؟ وعند من؟ وما سبب القرار المفاجئ بعد أن قضى معظم عمره في هذا المهجر"⁽¹¹⁾.

اللغة السردية في قصة (سعفة خضراء) لأبي القاسم سعد الله:

أبو القاسم سعد الله من الأقلام الجزائرية التي دافعت عن الوطنية، وكافحت دون هوادة لتنتحى لنفسها شخصية ثقافية متميزة، ولعل الوسط الريفي الذي عاش فيه أبو القاسم سعد الله هو الذي ساعده على شحذ عزيمته، وجعله يقبل على الثقافة من مناهل متعددة مستهينا بالصعاب الجمة التي واجهته.

مضمون القصة:

أما عن القصة التي ألفها الكاتب أبو القاسم سعد الله فيمكن أن نختزلها فيما يلي:

يستهل الكاتب قصته بمقدمة قد تبدو طويلة نوعا ما " ليس في هذا الوجود ما يشعر بالتفاؤل أو يتيه لحظة عالمه القريب إلى دقات قلبه... يعمل تحت تأثيره من غير أن يدرك مصدره وروحه وهدفه" (12). ولكنها مهمة في عرضه للأحداث وهي بمثابة تقديم للشخصية الرئيسة حيث يصور في بداية قصته شخصية (جمال)، حيث تعرض الراوي لحالته النفسية البائسة رغم نجاحه في الشهادة وقرار رحيله لإنهاء الدراسة "وقد كان المتوقع منه أن يطير فرحا وأن تنطلق من حنجرتة صرخات البشرى لكنه اكتفى بالإبراق فقط إلى أهله يعلمهم بفوزه الأخير في الشهادة ووصولهم إليهم بعد يومين" (13).

ثم يصور لنا الروائي الحالة النفسية المتدهورة لـ (جمال) ووداعه لصديقه الذي طرح عليه الكثير من الأسئلة، ثم بعد ذلك ركوبه في القطار واتجاهه نحو الهدف المراد، ومن الطبيعي أن يتتاب هذا الشعور شخصية (جمال) لأنها ستغير المسار الحياتي بعد انتقالها إلى الدراسة خارج البيئة التي كان يعيش فيها، وأدى عنصر المكان دورا في تغيير النمط السردى الذي اتكأ عليه الكاتب.

ويواصل المكان دوره السردى المنوط به كعنصر فعال، وليس كإطار يحتوي الأحداث، وتجري على مسرحه الشخصيات، وذلك عندما راح الكاتب يصور لنا قرية (قمار) الغارقة في الرمال وفي طبيعتها الصحراوية من نخيل وأشجار و...، وهنا يتعرض الكاتب لحال الناس في هذا المكان ومدى ثقافتهم ومعاناتهم، كما تعرض لحال عائلة (جمال) مستهلا بأمة المريضة، التي تسعى لأن تبحث له عن فتاة تليق بابنها، مع أن كان معارضا لفكرة الزواج والدليل أنه رفض الطرح عدة مرات، ووعدها بقبوله بعد أن ينهي دراسته، ثم يقوم الراوي بسرد صور الفرح العارمة التي عمت القرية بعد نجاح (جمال) وعودته إلى (قمار).

ثم يصور لنا الكاتب فيما بعد ما تداول على لسان أهل القرية بأن (جمال) أصبح من العلماء، وأنه من الرجال المرشدين في القرية الذي سيخرجهم من جهلهم، ويوقضهم من سباتهم العميق، ولم يلبث إلا ويتطرق إلى موضوع الزواج مرة أخرى ومدى إلحاح والدته، غير أن (جمال) يفكر تفكيراً عميقاً في الموضوع، "ماذا تريد أُمي من قولها، أرجو أن أراك سعيداً بمن تحب، وهل أنا عاشق أبداً أبداً وما عساني أن أقول لها غداً إن كاشفتني في شأن الزواج" (14).

وفي نهاية القصة يبين لنا الكاتب اليأس الذي طبع نفسية (جمال)، بعد أن صارح أمه بحقيقة دواخله، بأنه لا يريد الاقتران مع أي فتاة كانت، وتسير أحداث القصة في اتجاه مغاير عندما تستنجد الأم بولية سمعت عن مدى قدرتها على شفاء المصابين بالاحباط واليأس، وكان لها ذلك حين رافقت ابنها إليها فقامت بتلاوة بعض التتمات وعلقت في عنقه سعفة خضراء، ليختم لنا سعد الله القصة بتجوال (جمال) في حقول النخيل ومعه طفلان.

الأساليب الفنية في القصة:

يفتح الكاتب قصته بضمير الغائب، ولعل القصد من وراء ذلك التمهيد لشخصية البطل، بذكر بعض المميزات والصفات التي تتصف بها، وبعدها يصرح باسم بطله في العمل القصصي، وإن كان هذا الاسم فنياً إلا أنه يعكس العديد من القضايا الاجتماعية التي عالجتها القصة، ومدى ارتباط المجتمع بالعادات والتقاليد السائدة.

إنه شاب -كما قدمه الكاتب- هاجر قريته الهادئة البسيطة المحافظة على طقوسها وتقاليدها إلى عالم آخر إنه عالم الضجيج والصخب والحركة، عالم المتناقضات، لا مكان فيه للهدوء والبساطة والراحة النفسية، ولقد استمد الكاتب هذه الفكرة من أعماق المجتمع الجزائري في وصفه لحال أولئك الذين يتركون قراهم ليهاجروا إلى المدن الكبرى، إما للعمل وإما لطلب العلم، فيصطدمون بالواقع الجديد، ويعيشون صراعاً نفسياً مؤداً تغيير المكان، مكان المنشأ والتزعزع وما سيجدونه في المكان الجديد، وهنا تتأزم وضعية الشخص الذي ينتقل من عالم إلى عالم آخر، يلتقي أشخاصاً آخرين، ومعاملة أخرى، وقد صور لنا الكاتب هذه الرؤيا من خلال بطله (جمال).

استمد الكاتب عمله القصصي من الواقع المعيش الذي لا يخفى على أحد مدى ارتباط المجتمع الجزائري بعاداته وتقاليده، وعليه فقصته (سعفة خضراء) ذات طابع واقعي، وقد حدثت في الأسر الجزائرية بشكل أو بآخر. وسير أبو القاسم سعد الله فكرته هذه وفق نمط سردي تقليدي، معتمداً على العناصر الرئيسة في القصة، من بداية ووسط ونهاية.

3. التمهيد:

يخصص التمهيد عادة لذكر الإطار الزماني والمكاني للقصة، أما الزمان فقد أظهره الكاتب في نهاية عمله القصصي، ولا يحس المتلقي خللاً ترتيبياً في ذلك، لأن الزمان لم يذكر إلا في نهاية القصة في قول الكاتب: "وأمنية جميلة لشهر أكتوبر من سنة 1946، وبعد سبعة أعوام من الواقعة كان جمال يتنزه في حقول النخيل ومعه طفلان" (15).

أما المكان في القصة فقد تعدد واختلف، ويمكننا حصره في اتجاهين متناقضين، الأول: مكان الدراسة وهي المدينة المتميزة بالحركة والنشاط الدائمين، والثاني: عالم الريف وهو المكان الأصل لشخصية البطل (جمال)، وبما يمتاز به من هدوء وبساطة العيش، وقد أحسن القاص تصويره وتصوير بساطة أهله، وعموماً أهل الصحراء في الجزائر، إذ يقول في وصفه لقرية (قمار): "غارقة في رمال بيضاء ناصعة يزيد بها وهج الظهيرة لألاء" (16).

4. الأحداث:

وتبدأ عندما انتقل (جمال) إلى المدينة لمواصلة دراسته، وأصبح يؤرقه العيش فيها ولم يستطع التجاوب مع هذه البيئة الجديدة، ووجوده في معزل عن الناس وعن أهله، وتزداد الأحداث تأزماً عند عودته إلى أهله، وإلحاح أمه على الزواج ليجد نفسه في مشكلة أخرى.

أخذت هذه الأحداث طابعا تصاعدياً متدرجاً، لتشكل عقدة نفسية للبطل بعد رفضه لفكرة الزواج وتفاديه مصارحة أمه بذلك، لتتعدد الأمور أكثر فأكثر بعد تدخل طرف آخر تمثل في شخصية (الولية).

5. الحل:

جاء الإفراج وفك العقدة في نهاية القصة، وذلك عن طريق شخصية قد تبدو ثانوية في الأحداث، إلا أنها تعد عصبها الرئيس الذي غير من مسارها، لأن شخصية البطل تجاوزت الحالة التي كانت عليها بعدما وضعت له (الولية) سعة خضراء أو السعفة السحرية في عنقه، وعليه تم تحقيق غاية الأم.

طرائق السرد في القصة:

استعمل الكاتب لتحقيق غايته مجموعة من الطرائق السردية أهمها:

6. السرد المباشر:

قام الكاتب بحكي ما جرى من الأحداث عن طريق سرد التفاصيل والجزئيات، والإلقاء المباشر.

7. الحديث النفسي:

يعرف كذلك بالمونولوج، وهو حديث الشخص مع ذاته أو مع دواخله، وهذا ما حدث فعلا مع جمال عندما راح يتحدث في قرارات نفسه عن فكرة الزواج، "ماذا تريد أمي من قولها أرجو أن أراك سعيدا بمن تحب، وهل أنا عاشق أبدا أبدا، وما عساني أن أقول لها غدا إن كاشفتني في شأن الزواج" (17).

8. الحوار:

لم تكن تحفل القصة بعنصر الحوار كنمط سردي سائد فيها إلا ما جاء عرضا أو اقتضته الحاجة السردية، كالذي دار بين (جمال) وصديقه، أو بينه وبين أمه، أو بين الأم وشخصية الولية التي ظهرت في خاتمة الأحداث.

الشخصيات في القصة:

تعددت الشخصيات في قصة (سعفة خضراء)، وتعددت أدوارها، ونذكر من الشخصيات التي كان لها أدوار في العمل القصصي:

1. الشخصية الرئيسة (جمال):

هو بطل القصة، رسم المؤلف ملامح واقعه الاجتماعي والنفسي والفكري، ولم يعمل على وصفه الشخصي (وصف ملامحه الخاصة)، وإنما اعتمد على الكل دون الجزء، إنه طالب في مقتبل العمر، متعلم، مخلص لأخلاقه وتربيته وعاداته، كاد أن يتغلب عليه الطابع التشاؤمي، والمتلقي للقصة يحس بنوع من الصراع الداخلي لدى شخصية (جمال)، إذ مثل شخصيتين متناقضتين هما:

- شخصية غارقة في التشاؤم يلفه الإحساس بالضيق، ولكنه مع ذلك غير مستسلم لليأس والإحباط، وكل ما يشل إرادته، ومع ذلك قاوم في سبيل تحقيق حلم الدراسة حتى تحصل على النجاح، وأخبر أهله بذلك معلنا في الوقت نفسه عودته إلى قريته.

- شخصية متفائلة نحو المستقبل ترى إلى الأمام، وتخطط إلى مستقبل أفضل، كما نجده في هذا العمل القصصي يصارع الغربة والبعد بعد مغادرة قريته، على أمل العودة إلى قرية (قمار) الصحراوية.

2. شخصية الصديق:

كان له دور ثانوي في بداية القصة، ولم يظهر له أثر في بقية القصة، فهو الذي رافق (جمال) عندما توجه إلى محطة القطار، وتظهر صفة الاتزان عليه، كما أنه يقدر قيمة الصداقة.

3. شخصية الأم:

كان لها دور بارز في تحريك أحداث القصة، فهي التي طرحت فكرة الزواج على ابنها، فهي الأم بكل ما تحمله اللفظة من معاني، فهي التي فرحت بنجاح ولدها، وغدت كتلة من الحيوية والنشاط احتفاء بعودته من الغربة برتبة عالم يتردد اسمه على كل لسان، فكانت هديتها له العروس نرجس، لكن جمال كان يتحاشى ذلك لأنه لم يتهيا للزواج ماديا واجتماعيا، وهنا يبدو البعد الكبير بين تفكير (جمال) كشاب عاقل ذي نظرة صائبة وبين تفكير أمه المكبل بالتقاليد الزائفة والعادات التافهة، حيث كانت ساذجة في تفكيرها مما دفعها إلى الاستنجاد بالولية في حل المشكل.

4. شخصية الأب:

وهي شخصية واقعية مهذبة، فقد مثلت الأب الجزائري أحسن تمثيل، وخاصة شخصية الريفي، وذلك عندما عبر عن فرحته بتتويج ابنه، فراح يدعو أهل القرية لحضور الاحتفال. وهذا يدل على كرم الشخصية الجزائرية.

5. شخصية نرجس:

وهي المرأة التي قامت الأم باختيارها لابنها (جمال)، وقد وصفت بالجوهرة المكنونة التي سيسعد البيت بإشراقها وجمالها، وإنها الحبيبة الطاهرة التي فتقت أكمام خمس عشرة وردة من ربيعها الحالم الندي.

6. أهل القرية:

يبدو للقارئ من خلال الوصف الذي قدمه النص القصصي أنهم أناس بسطاء، يغلب الفقر على عيشهم، ونستنتج ذلك من خلال قول الكاتب: "والأهالي يكدحون ضارين في مناكب الأرض غير مبالين بالتعب ولا مهتمين بأجسادهم المعراة للشمس" (18).

القصة بين السرد والوصف والحوار:

اعتمد الكاتب في عمله القصصي (سعفة خضراء) على لغة ملائمة للنمط الأدبي المطروق، على الرغم من وجود بعض الصيغ التي تتصل بالوعظ والإرشاد والافتعال، فتارة يسرد الأحداث في سيرورة زمنية منتظمة وأحيانا أخرى يتوقف لوصف شخصية أو مكان، وفي بعض الأحيان ينقل لنا الحوار الذي يجري بين الشخصيات القصصية.

وقد اتسمت لغة هذه الأساليب بالوضوح والسهولة، وقد تلونت بألوان عناصر العرض من سرد ووصف وحوار.

- لغة السرد:

جاءت دقيقة وموجزة، بعيدة عن استعمال الكلمات المترادفة، وعن ضخامة الألفاظ، فجاءت الجمل قصيرة لم تكثر فيها الإضافات والنعوت إلا ما جاء قصداً ليعطي للأشياء طابعاً خاصاً، إذ يخرجها من إطارها التجريدي النظري والعام إلى الإطار المحسوس والمعلوم، ولم تحفل القصة في لغتها السردية بالأساليب غير المباشرة، فقد ابتعد الكاتب عن المجاز اللغوي لأن غرضه إبلاغ الرسالة ذات الطابع الواقعي.

- لغة الوصف:

جاء الوصف في هذا العمل القصصي للتعريف بالشخصية أو المكان أو الشيء المراد وصفه، فقد وصف لنا الكاتب حالة شخصية البطل، كما وصف لنا القرية وأهلها.

- لغة الحوار:

جاءت مناسبة لظرف وموقف الشخصية ولحالها النفسية، ابتعد فيها عن اللغة العامية المتداولة عند أهل القرية. فاللغة في هذا العمل أدت وظيفة جمالية فنية من خلال امتزاج السرد بالوصف والحوار ليشكلوا لوحة أدبية ذات طابع قصصي.

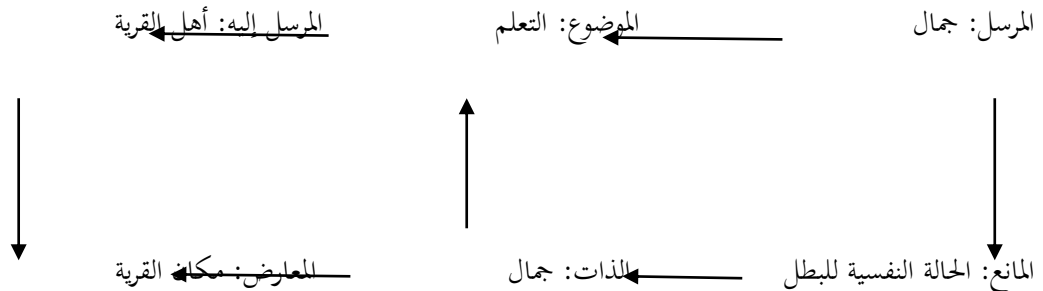
نظام القصة داخل قصة:

لجأ الكاتب إلى نط القصة داخل قصة وذلك من خلال تطرقه لموضوعين هامين أولهما متعلق بشخصية "جمال" وهو التعلم، والثاني متعلق بوالدته وهو الزواج، وحصل الصراع بين الموضوعين ليأخذ الموضوع الثاني تركيز المؤلف لأنه بنى القصة بشكل تسلسلي، وإذا قاربنا القصة تفكيكياً فإننا نتوصل إلى الآتي:

جمال: ذات تبحث عن موضوع التعلم وقد توصلت إليه من خلال انتقاله من قريته إلى مكان معروف بالثقافة.

الأم: ذات تبحث عن موضوع زواج ابنها وهو ما كان خاتمة للقصة.

وعليه يمكن تطبيق النموذج العاملي على القصة وفق الآتي:



نتائج البحث:

- عرفت القصة في الجزائر مراحل سبقت نضجها الفني، وعدت الحجر الأساس لنشوء هذا الفن تمثلت في المقال القصصي، والصورة القصصية.
- تعد قصة (سعفة خضراء) من الأعمال الفنية السردية التي لم تحظ بالدراسة والتحليل لأن صاحبها عرف مؤرخا ولم يعرف مبدعا.
- تحمل هذه القصة صراعا حركته شخصية أرادها المبدع أن تنتقل من عالم إلى عالم آخر بلغة سردية بعيدة عن التكلف والغرابة.
- امتازت لغة هذا العمل بالبساطة، فلا يحتاج المتلقي إلى عناء كبير لفهم ألفاظها إلا أنها تحمل أفكارا لا بد أن يكون على دراية مسبقة بها، ومن ذلك الصراع بين العلم وبين العادات البالية.

قائمة الهوامش:

1. عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954، ص: 165.
2. المرجع نفسه، ص: 165.
3. صالح خرفي: صفحات من الجزائر، ص: 109.
4. المرجع نفسه، ص: 211.
5. أنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر من 1945 حتى الاستقلال، ص: 178.
6. صلاح رزق: القصة القصيرة، دراسة نصية لتطور الشكل الفني، ط3، ص: 340.
7. محمد مصاييف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص: 173.
8. عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص: 41.
9. عبد الله الركبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1970، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص: 173.
10. عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، ص: 343.
11. عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 21.
12. أبو القاسم سعد الله: سعة حضراء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (1986)، ص: 39.
13. المصدر نفسه، ص: 40.
14. المصدر نفسه، ص: 34.
15. المصدر السابق، ص: 41.
16. المصدر نفسه، ص: 34.
17. المصدر نفسه، ص: 34.
18. المصدر السابق، ص: 34.

مصادر البحث

- 1- أبو القاسم سعد الله: سعة حضراء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (1986).
- 2- أنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر من 1945 حتى الاستقلال.
- 3- صالح خرفي: صفحات من الجزائر.
- 4- صلاح رزق: القصة القصيرة، دراسة نصية لتطور الشكل الفني، ط3.
- 5- عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية.
- 6- عبد الله الركبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1970، المؤسسة الوطنية للكتاب.
- 7- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954.
- 8- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب.
- 9- محمد مصاييف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب.

معايير القيم في السينما الجزائرية فيلم "حراقة" لمرزاق علواش" أنموذجا.

Values norms in the Algerian cinema

Model : film Harraga for Merzak Alwech

د. كريمة منصور (جامعة مستغانم / الجزائر)

ملخص:

ان القيم هي المعايير والأسس المتعارف عليها ضمن المجتمع الواحد، فالإنسان يتميز عن سائر ما عداه بالشعور الاجتماعي الذي يعي واقعه ويعي ما يترتب عليه من مواقف اتجاه المعطيات الاجتماعية. كما يعتبر الفن ممثلاً للحياة على المستوى الفردي والجماعي، ومن ثم حامل لسلم القيم التي تتشكل من خلال التجربة الاجتماعية والسياسية والعقائدية للجماعات.

لكن: كيف يمكن ان تتجسد مفاهيم القيم في السينما الجزائرية؟؟ هل هناك خصوصية معينة مقارنة بالسينما العربية؟ المغاربية؟ والعالمية؟

يعتبر الفيلم مرآة للمجتمع بكل تفاصيله المرضي عنها والمسخوط عليها، والتي قد يتعسر التعرض لها عبر الفنون الأخرى، فهو إذن انعكاس للمجتمع وواقعه المعيش، ومن ثم قراءة في سلم القيم وتوازنها في المجتمع.

الكلمات المفتاحية: سلم القيم – السينما الجزائرية – الواقع الاجتماعي – فيلم حراقة –

Abstract:

Values are the norms and principles that are common within a single society, The human being is distinguished from the rest by his social sense ,he is aware of the reality and is aware of what is entails to him of bearing towards social data.

Art is also a representative of life on the individual and collective level, and thus the cradle of the values that are formed through the social political and ideological experience of the communities ...

But how can the concepts of values be embodied in Algerian cinema? Is there particular specifity compared to Arab cinema? Maghreb? and global ?

The film is a mirror of the society with all its details, and the straying of it, which may be difficult to be exposed through other arts, it is a reflection of society and its reality, reading the ladder of values and their balance in society.

Keywords: Ladder of values –Algerian cinema– social reality– Harraga, movie.

ان ارتباط السينما الجزائرية بقيم المجتمع ليست سمة طارئة عليها بقدر ما هي متأصلة فيها على طول مسارها، بتقديم قصص واقعية ونماذج حقيقية مستقاة من هموم الشعب وآلامه وآماله. اذ يقول جان ألكسان في هذا الصدد "وهكذا نجد أن السينما في الجزائر ولدت و معها عوامل حيويتها كفن انساني ملتزم بقضايا الناس والوطن"⁽¹⁾. ولأن السينما وليدة المجتمع الذي ينتجها، و هي مرآة لهذا المجتمع بتعقيده و بكل ظروفه المعاشة، فهي إذن أقدر الفنون على تناول المواضيع الاجتماعية بفضل قدرتها على الاتصال بال جماهير و التحدث بلغتهم وتصوير حياتهم. فكيف جسدت السينما الجزائرية هذه المفاهيم حول القيم في المجتمع الجزائري؟؟

هل هناك خصوصية معينة مقارنة بالسينما العربية؟ المغاربية؟ والعالمية؟

- مفهوم القيم:

ترجع فلسفة القيم الى كلمة "أكسيوس" axios اليونانية، وهي تعني ما هو قيم أو ثمين، ومنه axiologie اي علم يبحث فيما هو قيم. إلا ان قيمة القيم في تراتبية أولويات الفلاسفة اختلفت من فيلسوف الى آخر، عند نيتشه تنصدر قائمته، تليها المعرفة والوجود، عند أرسطو تتخلف القيم بعد المعرفة والوجود، أما عند كانط فهي بين المعرفة والوجود⁽²⁾. حاول أرسطو تجاوز ثنائية القيمة و الواقع الأفلاطونية، و رأى أن القيمة متجسدة في الواقع تجسد الصورة في الهيولى⁽³⁾. أما نيتشه، وهو يتحدث عن جينولوجية القيمة، اي تقييم القيمة وإعادة البحث عن بعدها الدلالي، تلك القيم التي يعاد انتاجها وفق ثقافة الخضوع التي تفرضها العادات والقيم السائدة. فقد ربط بين القيم وسياق إنتاجها وفق منطق التفاعل الختمي بين ما هو إنساني ذاتي وما هو موضوعي اجتماعي تاريخي. ولعل ما يواكب اشكالية القيم في السينما هو ذاك المنحى للمركز حول الذات، "انا" تبحث عن التموقع والتفاعل مصطدمة مرات مع واقع الحال، ومرات مستكينه راضخة.

- السينما الجزائرية ومفاهيم القيم:

يكون الفن ممثلاً للحياة على المستوى الفردي و الجماعي، ومن ثم حامل لسلم القيم التي تتشكل من خلال التجربة الاجتماعية والسياسية والعقائدية للجماعات. "فالإنسان يتميز عن سائر ما عداه بالشعور الاجتماعي الذي يعي واقعه ويعي ما يترتب عليه من مواقف اتجاه المعطيات الاجتماعية و سواها. وهذا الوعي منطلق الشعور الاجتماعي التقويمي الذي يدرك به الانسان أبعاده المختلفة و شتى تفاعلاتها مع الوسط الطبيعي و الوسط الاجتماعي، و يخلص من ذلك كله إلى تطلع قيمي يريد أن ينتظم به سلوكه، ليس كما هو معطى بل كما هو مراد و مرغوب."⁽⁴⁾

وقد يتحدد مصطلح "القيم" حسب معجم "كشاف العلوم والفنون" على النحو التالي: "القيمة بالكسر هي شرعا ما يدخل تحت تقويم مقوم، وتقرأ في مادة ثمن، والفرق ما بين القيمة والثمن القيمة ما قوم به مقوم الثمن قد يكون مساويا للقيمة، وقد يكون زائد عليه."⁽⁵⁾ فأى انتماء هو مرتبط بامتلاك جملة من المقاييس الأخلاقية والعقائدية يعود إليها الفرد ويحكم إليها المجتمع. و بما أننا "لا نستطيع أن نتخيل إنسانا بلا مجتمع، كما أننا لا نستطيع أن نتخيل مجتمعا بلا أفراد، ذلك أن الفرد و المجتمع وجهان لعملة واحدة"⁽⁶⁾ و باعتبار أن المجتمع هو الملهم الفعلي للأعمال الفنية مستهلكا ورقيا، فالمتلقي حاضر في ذهن الفنان و هو وسيلته و غايته في آن واحد. ولعلنا لا نغالي إذا قلنا إن الفن هو الصورة المعبرة تعبيرا حقيقيا عن

المجتمع الذي يعيش فيه الفنان، فقد ترى بين أعضائه وتفاعل مع مقوماته المتباينة، والفنان وهو يعبر عن أفكاره فإنه لا يعبر عنها بمعزل عن الواقع الاجتماعي المحيط به و إنما يكرس طرحه خدمة لمجتمعه.

من البديهي أنه كلما ازدهر المجتمع في نظمه السياسية و الحضارية و الاقتصادية ازدهر الفن تبعاً لذلك⁽⁷⁾، باعتبار أن الدول المتقدمة في الوقت الراهن هي الرائدة في مختلف الفنون و أهمها فن السينما و أحسن مثال على ذلك هو السينما الأمريكية. شاركت صناعة السينما على مر السنوات في مختلف البلدان في تقديم قيم وأفكار جديدة سواء كانت هذه القيم إيجابية وبناءة أو كانت هادمة لثقافة المجتمع، كما أن " الفيلم السينمائي وثيقة اجتماعية مهمة تسهم في رسم قوانين حركة وديناميكية المجتمع وفهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الإنسان والمجتمع. فلم يعد الفيلم يضع وجهها لوجه ظواهر عالم متجانس من الموضوعات، بل عناصر من الواقع غير متجانسة تماماً"⁽⁸⁾ لأن السينما وليدة المجتمع الذي ينتجها، و هي مرآة لهذا المجتمع بتعقيداته و ظروفه و كذلك أحلامه و تطلعاته، و يمكن القول أن السينما أقدر الفنون على تناول المواضيع الاجتماعية بفضل قدرتها على الاتصال بالجماهير و التحدث بلغتهم و تصوير حياتهم، لكن و كما يقول أنولد هاووزر " لقد وقع الناس في خطأ الاعتقاد بأن الفن الذي يصور حياة البسطاء يستهدف أيضاً البسطاء من الناس، على حين أن الحقيقة هي عكس ذلك، والذي يحدث عادة هو أن فئات المجتمع ذات الأفكار والمشاعر المحافظة هي وحدها التي تبحث في الفن عن صورة لطريقتها الخاصة في الحياة، وعن تصوير لبيئتها الاجتماعية الخاصة. أما الطبقات المضطهدة الساعية إلى النهوض، فإنها تود أن ترى تصويراً لأوضاع للحياة تود هي ذاتها أن تتخذ منها مثلاً أعلى تستهدفه، لا لنفس الأوضاع التي تود التخلص منها"⁽⁹⁾، لذلك فدراسة العلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع في السينما هي مسألة معقدة نظراً للتباين و الاختلاف في المجتمع الواحد.

يعتبر الفيلم مرآة للمجتمع بكل تفاصيله المرضي عنها و المسخوط عليها، و التي قد يتعسر التعرض لها عبر الفنون الأخرى، فهو إذن انعكاس للمجتمع وواقعه المعيش .

إن الأفلام الجزائرية ذات التوجه الاجتماعي يمكن أن نقول بأنها ولدت مع "عمر قاتلاتو" لمخرجه مرزاق علواش⁽¹⁰⁾ العام 1976 بعد أن انحصرت طويلاً في الأفلام الثورية. يصور هذا الفيلم أوضاع شباب ما بعد الاستقلال من خلال شخصية عمر الحاملة، "حيث يتناول بأسلوب واقعي بسيط الحياة اليومية لموظف شاب يعيش في العاصمة... و هو نموذج لشخصية اللابطل في السينما العربية."⁽¹¹⁾ يحمل الكثير من القيم الإيجابية حول العمل، الحب، العائلة... الخ و لكن "مع هذا كله فإن فيلم عمر قاتلاتو الرحلة فيلم لا أحداث فيه. بل فيه شخصيات و أحداث معاشة و مدينة، وأكثر من هذا فيه يوميات الشخصية الرئيسية (عمر) ورفاقه و يوميات تلك الحياة التي ليس فيها محققاً أياً من الوعود سواء كانت من وعود الثورة أو من وعود الدولة"⁽¹²⁾.

كما يعد فيلم "نوة"⁽¹³⁾ لمخرجه عبد العزيز طولي، المقتبس من رواية للطاهر وطار⁽¹⁴⁾ -و التي تحمل الاسم نفسه- "تحليلاً اجتماعياً للمجتمع العربي من خلال المجتمع الجزائري في ثلاث فترات: قبل الاستعمار و أثناء الاستعمار وبعده. و ذلك من خلال الحياة اليومية لقرية جزائرية"⁽¹⁵⁾. تتعرض للبطش والتقتيل من قبل القوات الفرنسية انتقاماً من هجومات المجاهدين على معاقليها.

كما يعتبر فيلم الفحام "محمد بوعماري"⁽¹⁶⁾ تشريحاً للمجتمع الجزائري في فترة السبعينيات بتحولاته وبمشاكله، حيث يصور و بعمق التحولات الاقتصادية و أثرها على واقع بعض الفئات الاجتماعية، فبطل الفيلم رب أسرة لم يستطع تغيير حياته الفقيرة على الرغم من المجهودات التي يقوم بها يومياً من أجل توفير الحاجيات اليومية لأسرته الصغيرة المتكونة من زوجة وولدين، يتمثل عمله في بيع الفحم لسكان قريته، و لكن مع اجتياح قارورات الغاز للقرية لم يعد أحد يرغب في شراء فحمه. كما طرح الفيلم قضية تحرير المرأة من خلال الزوجة التي تخرج للعمل في المصنع. يعتبر فيلم الفحام " ثورة في مجال الإنتاج

السينمائي الجزائري الذي اقتصر حتى ذلك الوقت إلى بداية السبعينات على إعادة تصوير الثورة التحريرية ليأتي ويتناول مشاكل المجتمع الجزائري على غرار مشكل المرأة والبطالة... وغيرها⁽¹⁷⁾ و يقول عنه ابراهيم العريس بأنه "كان واحدا من أفلام قليلة عرفت كيف تختصر عملية إحداث الوعي الاجتماعي في الجزائر، كمركز يرمز الى بقية بلدان العالم الثالث"⁽¹⁸⁾ لأنه يتحدث عن لحظات التحول في نمط الحياة الاجتماعية الذي يجب أن يصحبه تغيير على مستوى العقلية.

يعالج فيلم "الجارة" لغوتي بن ددوش⁽¹⁹⁾، العام 2002، قصة شابة تنتقل للسكن مع والدتها في أحد الأحياء الشعبية، حيث تلفت الأنظار إليها في ذلك الحي وينبهر بجمالها الشباب ويحاولون التقرب منها. وفي البيت المجاور هناك قصة أخرى لزوجبة تحب زوجها إلى حد الجنون، بينما تجذب الجارة انتباه الزوج، ويحاول أن يقيم معها علاقة عاطفية، وتستمر الشابة في إبعاده عنها دون جدوى.

وهنا يخلق صراع اجتماعي وإنساني يدفع بهذه الجارة لمحاولة الجمع بين الزوج و زوجته بدافع منها للحفاظ على رباطهما المقدس، وكان لها ما أرادت حين هيأت لهذا الزوج موعداً عاطفياً كان من المفترض أن يجمعهما معاً. ويفاجأ الزوج بأن زوجته هي التي تكون في انتظاره بدل الجارة. ولعل مفهوم الخيانة هنا ينزاح جانباً أمام مسعى "البطلة" في إحداث التوازن ما بين الزوج وزوجته وترجيح رباط الزواج كعلاقة مقدسة لا تخضع للمساومة.

أما المخرج "محمد الشويخ" فقدم فيلمه "عرش الصحراء"، يروي الفيلم قصة حب بين مراهقين لا يعترفون بالعادات والتقاليد والحواجز الاجتماعية التي تنهي وتحرم وتمنع مثل هذه العلاقات،

قدم "نذير مقناش"⁽²⁰⁾ في 2007، فيلمه "دليس بالوما" صور فيه نظرتة لظروف البلد بعد مرور عاصفة العنف (العشرية السوداء)، وأثرها على العلاقات والتصورات، لكن ركز هذا الفيلم على الفساد والخلل الأخلاق في المجتمع الجزائري، مما أدى إلى إثارة انتقاد واسع. لقد حاول الفيلم كشف النقاب عن ما تحت الطاولة ان صح هذا التعبير، حيث عرى الكثير من الطابوهات الموجودة في المجتمع كالفساد و الدعارة و الخيانة و.... ظواهر موجودة في كل المجتمعات دون استثناء و ليس فقط في المجتمع الجزائري، تلك الطابوهات التي يحاول الجميع اخفاءها دون ازالتها.

تعرضت المخرجة "نادية شرابي"⁽²¹⁾ لقضية اجتماعية جريئة هي قضية الاغتصاب، من خلال فيلمها "ما وراء المرأة"، حيث تتعرض إحدى الفتيات لاغتصاب من طرف زوج أمها وتكون ثمرة ذلك الاغتصاب طفل لا ذنب له، فتضطر الفتاة إلى التخلي عن الطفل في إحدى سيارات الأجرة، ليبدأ سائق الأجرة رحلة البحث عن الأم التي استطاعت أن تتخلى عن فلذة كبدها.

ومع تعاقب الأحداث يكتشف المشاهد أن سائق الأجرة، هو أيضا تخلت عنه والدته لينشأ مجهول النسب الشيء الذي يدفعه للبحث عن تلك المرأة والتعرف على السبب الذي يدفع الأم للتخلي عن طفلها. قيم كثيرة تتعارض وتتشابك في هذا الفيلم بين ما هو أخلاقي، وما هو إنساني. حول تحديد من الضحية ومن الجلاد.

حراقة لمرزاق علواش:

قبل أن نخوض في تحليل الفيلم، لا بأس أن نوطي لخلفيته من خلال إيضاح بعض المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بالهجرة عامة، و هذه ظاهرة لم تطل فقط المجتمع الجزائري و انما أغلب الدول النامية إن لم نقل كلها. وهذه المفاهيم لها اكبر الاثر على تغيير مفهوم القيم لدى الشباب.

المجرة: تعني "الانتقال من مكان إلى آخر، وبخاصة من دولة أو إقليم أو محل سكن أو إقامة إلى مكان آخر بغرض الإقامة فيه، وتعني أيضاً الانتقال بصفة دورية من إقليم إلى آخر، وبهذا تشير كلمة هجرة إلى أنواع مختلفة من الحركات السكانية مع الافتراض الضمني أنه سيترب على هذه الحركات تغير في محل الإقامة أو المسكن" (22)

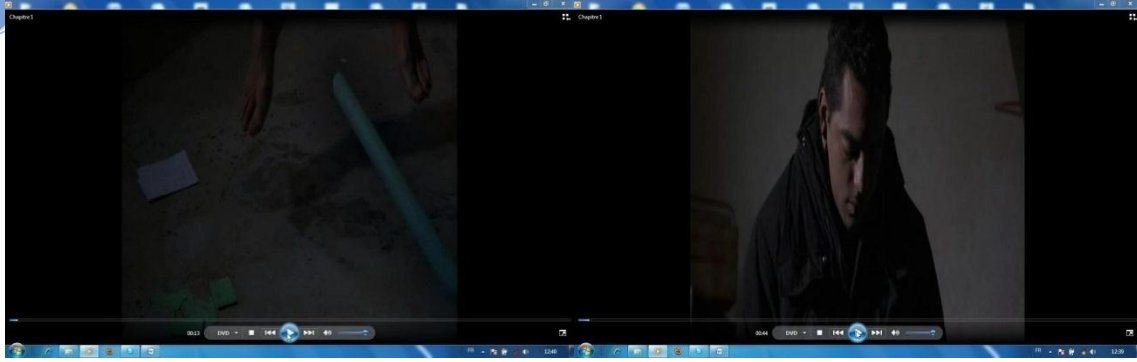
المهاجرون غير الشرعيين: هم أولئك "الذين يدخلون أي دولة بدون أوراق رسمية خاصة بالهجرة الوافدة، وكذلك هؤلاء الذين يدخلون بدون تصريح، والذين يدخلون بوثائق مزورة، وهؤلاء الذين دخلوا بتصاريح مؤقتة، ولكنهم تجاوزوا مدة تلك التصاريح، والذين يدخلون عن طريق التسلل عبر الحدود" (23).

اتخذت ظاهرة الهجرة السرية مسمى خاصا في المجتمع الجزائري والبلدان المغاربية، وهو "الحرق"، ومن يقومون بها هم "حراق"، وأصل التسمية استوحي من الفعل الذي يقوم به الشباب الذي يهيم بتلك المغامرة و هو حرق كل الأوراق و الروابط التي تربطه بجذوره و هويته قبل الرحلة إلى أوربا عن طريق الزوارق حتى يفشل حراس السواحل على الجانب الآخر في تحديد هوياتهم و إعادتهم إلى بلدانهم الأصلية. وقد اتخذ المخرج من الكلمة عنوانا كتوطئة ودلالة تلخص مجمل أحداث الفيلم، فمن خلال العنوان يمكن للمتلقي أن يتكهن بمجريات الفيلم وحتى نهايته.

تروى أحداث الفيلم المغامرة السرية عبر البحر المتوسط لمجموعة شباب على متن زورق بأمل الوصول إلى السواحل الإسبانية، هم عشرة شباب عاطلين: منهم "ناصر" و "رشيد"، و شاب متدين.....بينهم فتاة هي "إيمان" انتحرت شقيقها "عمر" بعد أن يؤس من الحياة و العثور على فرصة للنجاة من واقعه الأليم، وبمساعدة حسن المتخصص في هذا المجال -مساعدة الناس على الهجرة الغير شرعية- تقرر المجموعة خوض هذه المغامرة بعد دفعهم لكل ما استطاعوا تدبيره من المال "الحسن"، الذي يقدم لهم من الطعام ما يكفل فقط بقاءهم على قيد الحياة، في انتظار انطلاق الرحلة. ينضم إلى المجموعة شباب يسيطر على الكل بالتخويف بمسدس، يقتل حسن ويرغم المجموعة على الإبحار ويظل طول الطريق يهدد و يتوعد، لكنه يغرق في عرض البحر خلال مشاجرة مع أحد أفراد المجموعة و هو الشاب الملتحي الذي تظهر على تصرفاته وشكله بالخصوص علامات التدين. يصل القارب قرب الشاطئ الإسباني بعد رحلة منهكة وصعبة وعقبات عدة، لكن يتعين على الركاب إكمال المسيرة سباحة إلى الشاطئ، و هذا ما لا يستطيعه أربعة قرويين من الصحراء، لهذا لم يبق لديهم أي منفذ آخر سوى المكوث في القارب في وضع معلق بين الأمل واليأس بين الرجاء والاستعداد لاستقبال الموت. ماكثين بذلك في القارب في انتظار من ينقذهم. تنجح الفتاة "إيمان" و خطيبها وصديقه بالوصول إلى الضفة سباحة، غير أنهم سرعان ما يقعون في أيدي الشرطة الإسبانية التي تقوم بترحيلهم.

لا يعتبر الفيلم إدانة لمجموعة الشباب المقبل على الهجرة الغير الشرعية بقدر ما هو تلخيص للوضع المزري الذي يتخبط فيه من يهيمون بتلك المغامرة، كما انه يبرز في عمق الازمة عطاء الفرد واندماجه في الجماعة كقيمة أولى. يصور فيلم "الحرق" حالة اجتماعية خطيرة تنخر في جسد المجتمع وبرد الظاهرة إلى أصولها الحقيقية نجد: الفقر، البطالة، القهر الاجتماعي والكبت، التهميش والسياسات التي تزيد الهوة بين الأغنياء والفقراء، من العوامل المؤدية إلى انتشارها.

يستهل الفيلم بحثة معلقة لشاب تحت رحليه بطاقة هويته الممزقة نكتشف بعد ذلك أنه "عمر الذي ينتحرن شقنا بعد فشل محاولاته المتكررة للهجرة إلى الضفة الأخرى، تاركا رسالة لأخته من محتواها "إذا رحلت نموت و إذا ما رحلتش نموت، alor، راني رايع بلاما نروح و نموت، هكذا ساهلة أكثر" (24). إن بطاقة الهوية الممزقة يمكن أن تكون دلالة على تمزق الشاب الجزائري بين واقعه وما يطمح في الوصول إليه، وطموحه هنا هو الهجرة إلى الضفة الأخرى.



إن انتحار هذا الشاب لم نجد له مبررات مقنعة من خلال الفيلم، كان الأجدى بكاتب السيناريو أن يعطينا دوافع أقوى للانتحار، من خلال الخلفية الاجتماعية للشباب مثلا، فإذا كان الدافع وراء الإقدام على شيء كهذا سببه الفشل في الوصول إلى جنة الغرب التي يلمون بها فإننا سنستيقظ ذات يوم على خبر انقراض الشباب في الجزائر. كما أن ضعف الوازع الديني عند الأفراد من أهم أسباب تراجع القيم في المجتمع.

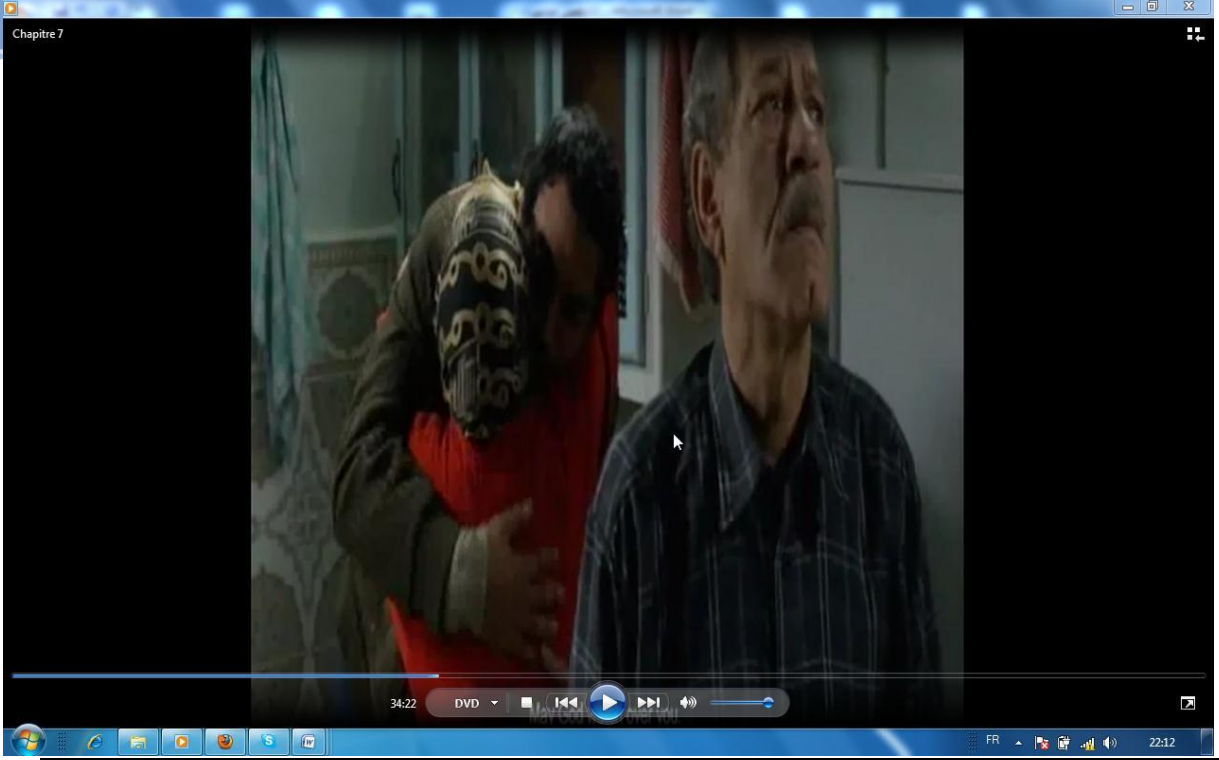
تستمر المجموعة من الشباب في التحضير للرحلة المجهولة العواقب بدون صاحبهم الذي فضل وضع حد لحياته بدل انتظار مصيره المجهول، تصر "إيمان" أخت "عمر" المنتحر على الذهاب هي الأخرى مع المجموعة برفقة خطيبها، وتهدده إن لم يقبل بذهابها أن تلتحق بالجماعات الإرهابية المتطرفة و أن تقوم بعملية انتحارية، لكن ما يلاحظ أن الفيلم لا يقدم تفسيراً درامياً و مبرراً مقنعاً لإصرار "إيمان" على الهجرة، فهي شابة يافعة و في مستقبل العمر لم تكمل دراستها بعد، إذن فما هو الدافع القوي لديها لتقبل على مغامرة خطيرة كهذه؟ و هي من بيئة جزائرية محافظة، ربما يستنتج المتفرج ضمناً أن انتحار أخيها قد يكون سبباً من الأسباب لكنه غير كاف بالنسبة له. صورة أخرى أظهرها الفيلم لهذه الفتاة و هو ركوبها لسيارة أجرة بحجاب ثم نزاعها لذلك الحجاب بمجرد وصولها للمكان المقصود، وتصرفات كهذه تتناقض مع قيم مجتمعنا. لكن نظرة السائق إلى "إيمان" توحي بنقد المجتمع لهذه السلوكيات.



نلاحظ أيضاً موقفاً شاذاً في الفيلم و هو تقبل أبوين لهجرة ابنهما بتلك الطريقة مع توديعه و كأنه ذاهب برحلة أو مهاجر بطريقة شرعية آمنة، فهل يعقل أن يشجع أب ابنه للذهاب إلى حتفه؟ حيث يقول له:

" je m'inquiète pas je te fait confiance, cette fois si je sais que tu vas réussir"⁽²⁵⁾

أم انه موقف مستسلم للقدر والرغبة الملحة في الهجرة؟؟



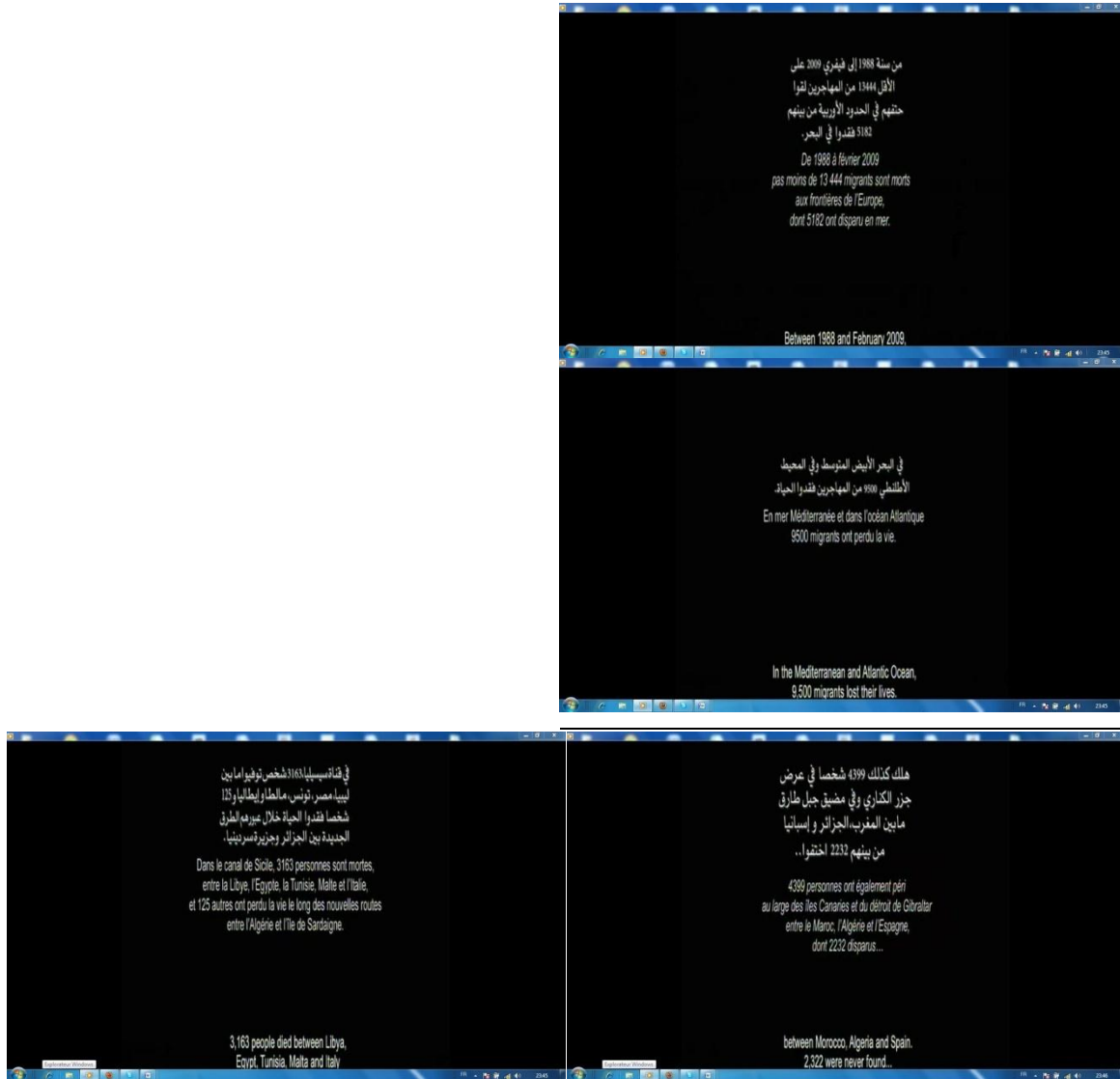
يحل يوم الرحلة، و يتأهب الجميع للسفر، لكن يحصل ما لم يكن في الحسبان، بظهور الشخص المسلح الذي يرغب الجميع على الانصياع لأوامره، هو على ما يبدو رجل من عصابات المافيا، فعل شيئاً لم يعجب جماعته، فقرر النجاة بنفسه و الهرب منهم. حيث يسأله رشيد عن سبب هجرته و هما

على متن القارب فيقول: "درت غلطة كبيرة une affaire que j'ai mal réglé les collègues معجبهمش الحال"⁽²⁶⁾. و ربما لأول مرة في أفلام علواش الجديدة نراه يتبنى موقفا من الأصوليين يتناقض تماما مع موقفه منهم في أفلامه السابقة فخلافا لما نتوقعه نجد شخصا متدينا أصوليا⁽²⁷⁾ كما صوره الفيلم في البداية ، يكون هذا الشخص صامتا معظم الوقت، لكنه أكثر شجاعة من الجميع ، فهو الذي يواجه الشاب المسلح ويحاول انتزاع المسدس منه، تحدث مشادة بينهما ثم يقفز معه إلى الماء حيث يغرق الاثنان . يبدو أن انتماء هذا المتدين إلى مجتمع متماسك أخلاقيا وقيما أعاد به إلى الجذور وطفا انتماءه لهذه الأرض بالدرجة الأولى.

إن استخدام المخرج "علواش" لشخصية الراوي في الفيلم يذكّرنا بأسلوب بريخت⁽²⁸⁾ في الإخراج المسرحي الذي يستخدم السارد لكسر الإيهام، و لعل استخدام علواش لهذه التقنية -على لسان شخصية الناصر- جاء للهدف نفسه، تحفيزا للمتلقي للتفكير في هذه الظاهرة الاجتماعية التي لم تعد ظاهرة شاذة و نادرة و إنما تستدعي اهتمام الدول و الحكومات لإيجاد حل لها.

هل علم الاخلاق يعادل نظرية القيمة؟ طبعا سيتجاوز المفهوم معنى الخير إلى كل أنواع الخير والالتزام والفضيلة والجمال والحق، أي منظور عام للقيم،⁽²⁹⁾ ومن ثم صراع شخصيات علواش، قد تصطدم بمفهوم ضيق للقيم إلا أنها سرعان ما تحررها وتكشف عن مستويات أكثر عمقا ووعيا بإنسانيتها كقيمة كبرى.

الملاحظ على "حراقة" أنه جاء في صيغة الفيلم الوثائقي⁽³⁰⁾، وهو أسلوب اتبعه المخرج لبلوغ واقعية معينة توهم المشاهد بأن الأحداث التي يشاهدها أقرب إلى الحقيقة منها إلى التمثيل، خاصة وأنه قدم في نهاية الفيلم إحصائيات عن عدد ضحايا الهجرة السرية.



إن أحداث الفيلم يمكن التكهن بها مسبقا أو حتى توقع حدوثها من قبل المشاهد، كما أن أبطاله لا يتميزون عن بعضهم البعض في شيء، و بالتالي يمكن إنقاص عددهم أو زيادته دون أن يختل بناء الفيلم.

يعتبر فيلم "حراقة"، تشريحا لظاهرة اجتماعية خطيرة، وفي نفس الوقت قراءة في سلم القيم الذي لم تنخره مخاطر ركوب البحر والسفر بطريقة غير شرعية... في قمة الضعف ظلت الشخصيات متماسكة ومنتمة وإنسانية.

قائمة الهوامش :

1. جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982 ص: 217
2. ينظر د. احمد عبد الحليم عطية، القيم في الواقعية الجديدة، الطبعة الاولى، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2010، ص: 107
3. د. عادل العوا، العمدة في فلسفة القيم، الطبعة 1، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، 1986، ص: 70
4. عادل العوا ، مرجع سابق ، ص: 446
5. د. محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي العربي، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، 2001، ص: 45
6. يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص: 39
7. يمكن في بعض الأحيان أن تكون هذه البديهية مجانبة للحقيقة، مثالنا على ذلك: العصر العباسي الثاني الذي تميز بتفكك الدولة الإسلامية، ونشوء دويلات صغيرة، وانتقال السلطة من العرب إلى العجم، لكن هذا التدهور تخللته حقبة مزدهرة من الأدب و الفن في الثقافة العربية .
8. أرنولد هاووزر؛ الفن والمجتمع عبر التاريخ؛ ترجمة: الدكتور فؤاد زكريا؛ مراجعة: أحمد خاكي؛ الطبعة الثانية المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ الجزء الأول؛ بيروت؛ 1981؛ ص: 501 .
9. أرنولد هاووزر، مرجع السابق، ص: 422
10. مرزاق علواش: مخرج سينمائي جزائري، ولد في 6 أكتوبر 1944، من أهم أعماله: عمر قاتلاتو 1976، مغامرات بطل 1978، باب الواد سيتي 1994، العالم الآخر 2001، حراقة 2009.
11. جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، الطبعة 1، وزارة الثقافة السورية، سوريا، 2002، ص: 294
12. ابراهيم العريس، السينما و المجتمع في الوطن العربي، القاموس النقدي للأفلام، الطبعة 1، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2015، ص: 324
13. فيلم جزائري من إخراج عبد العزيز طولي سنة 1976
14. الطاهر وطار، دخان من قلبي، قصص: نوة، موفم للنشر، الرغاية ، الجزائر، ط1، 2004، ص: 71
15. جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب الى الشاشة، المرجع سابق، ص: 294
16. محمد بوعماري: ولد في 1941، بالجزائر، هو مخرج عصامي علم نفسه بنفسه و أدخل إلى السينما الجزائرية جرأة منعشة ، توفي عام 2006، من أهم أعماله : الإرث، الفخام.
17. Wassyla Tamzali ; En attendant Omar gatlat. Regard sur le cinéma Algérien .édition ENAP. Alger.1979, P21
18. ابراهيم العريس، مرجع سابق ، ص: 344
19. غوتي بن ددوش: مخرج سينمائي جزائري، ولد بتلمسان سنة 1936، من أعماله: الجارة 2002، أرخبيل الرمل 2007
20. نذير مقناش: مخرج سينمائي جزائري من مواليد 1965 عاش طفولته وشبابه في الجزائر، حصل سنة 1984 على شهادة البكالوريا من فرنسا .وبعد سنتين قضاهما في دراسة الحقوق بباريس، سافر إلى لندن ثم عاد إلى باريس وقام بدراسة الفنون الدرامية بين سنتي 1989 إلى 1993 ، في الفترة ما بين 1993 إلى 1995 بدأ بمتابعة دروس حول السينما أهم أعماله " حرم السيدة عصمان 2000 " ، فيفا لالجيري 2002، دليس بالوما 2007
21. نادية شرابي: مخرجة جزائرية ، تخرجت عام 1987 من جامعة السربون بشهادة دكتوراه في فنون العرض تخصص دراسات سينمائية، سنة 1994 ومع تحرير القطاع السينمائي، أطلقت مؤسستها بروكوم أنترناسيونال International. Procom أين اشتغلت كمنتجة ومخرجة،
22. مجموعة باحثين، دراسات في علم السكان، دار المعرفة ، الإسكندرية، 2000، ص: 271.
23. ربيع كمال كردي صالح ، الأبعاد الاجتماعية والثقافية لهجرة المصريين الريفيين إلى إيطاليا دراسة أنثروبولوجية في قرية تطوان بمحافظة الفيوم ، رسالة دكتوراه، قسم علم الاجتماع، جامعة عين شمس، 2005، ص: 4 و 50 ثانية
24. فيلم حراقة، إخراج: مرزاق علواش، إنتاج: 2008، الدقة: 4 و 50 ثانية
25. فيلم حراقة، الدقة 34

26. فيلم حراقة، الدقيقة 57

27. الأصولية: هي العودة إلى الاحتكام بالشرائع الدينية، و هي نقيضة للعلمانية.

28. برتولد بريخت: (10 فبراير 1898، 14 أوت 1956) كاتب و مخرج مسرحي ألماني، اشتهر بتقنية التغريب و التي من أسسها تقدم المضمون على شكل سرد بهدف تبديد الوهم الذي يسيطر على مشاهد العرض المسرحي و تنبيهه للتفكير.

29. ينظر د. احمد عبد الحليم عطية، القيم في الواقعية الجديد مرجع سابق ، ص 118

30. الفيلم الوثائقي: هو فيلم تسجيلي يعرض فيه مخرجه لحقيقة علمية (تاريخية، سياسية، اجتماعية...) بصورة حيادية ودون إبداء رأي فيها. و هو يحوي سردا تاريخيا أو سياسيا أو اجتماعيا لمواقف سجلت أو لنكبات حصلت في الماضي أو الحاضر القريب.

قائمة ببليوغرافيا

1. أحمد عبد الحليم عطية، القيم في الواقعية الجديدة، الطبعة الاولى، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2010.
2. أنزولد هاوزر؛ الفن والمجتمع عبر التاريخ؛ ترجمة: الدكتور فؤاد زكريا؛ مراجعة: أحمد خاكي؛ الطبعة 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ الجزء 1؛ بيروت؛ 1981.
3. ابراهيم العريس، السينما و المجتمع في الوطن العربي، القاموس النقدي للأفلام، الطبعة 1، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2015
4. الطاهر وطار، دخان من قلبي، قصص: نوة، الطبعة 1، موفم للنشر، الرغبة، الجزائر، 2004،
5. جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، الطبعة 1، وزارة الثقافة السورية، سوريا، 2002
6. جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب، الكويت، 1982
7. ربيع كمال كردي صالح، الأبعاد الاجتماعية والثقافية لهجرة المصريين الريفيين إلى إيطاليا دراسة أنثروبولوجية في قرية تطوان بمحافظة الفيوم، رسالة دكتوراه، قسم علم الاجتماع، جامعة عين شمس، 2005 .
8. عادل العوا، العمدة في فلسفة القيم ، الطبعة 1، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، 1986.
9. مجموعة باحثين ، دراسات في علم السكان ، دار المعرفة، الإسكندرية ، 2000.
10. محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي العربي، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، 2001.
11. يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986.

1. Wassil Tamzali ; En attendant Omar gatlato. Regard sur le cinéma Algérien .édition ENAP. Alger.1979.

اللغة العربية والتقنيات الحديثة

بين الدراسة والتدريس، الذخير اللغوية انموذجا.

أ/ عبد الناصر بن بناجي (المركز الجامعي تيبازة /الجزائر)

ملخص:

يعالج هذا البحث علاقة اللغة العربية بالتقنيات الحديثة، وهو الشعار الذي اختارته اليونسكو للغة العربية بمناسبة يومها العالمي، من جانبين؛ من جانب دراستها، بمعنى بحث مدى توظيف هذه التقنيات الحديثة في دراسة بنيتها، وأهم ما أسفرتة هذه الدراسة وأهم الجهود المبذولة في ذلك. ومن جانب تعليمها وتعلمها، أي مناقشة مدى استفادة ميدان تعليمية اللغة العربية من هذه التقنيات لتسهيل تعليمها وتعلمها سواء للتأطيقين بها أو لغير التأطيقين بها، وهنا عرض البحث لمشروع تطوير وسائل تعليم اللغات العالمي، وناقش كيفية الاستفادة منه وتوظيفه لتعليم وتعلم اللغة العربية.

الكلمات المفتاحية: اللغة، التقنيات، تطوير الوسائل، التعليم، الذخيرة العربية، المقاربة، التعلم.

This research deals with the relationship between Arabic language and modern technologies. It is the motto chosen by UNESCO for the Arabic language on the occasion of its International Day, from two aspects, by studying it, in the sense of employing these modern techniques to study its structure. In addition to discussing the extent to which the field of Arabic language learning benefited from these techniques to facilitate their learning, whether for their native speakers or non-native speakers.

key words: Language, Techniques, Materials Development, education, Arab ammunition, approach, learning.

توطئة:

أصبحت التقنيات على اختلافها في عصرنا وسيطا هاما بين الإنسان والحياة، حتى أصبحنا لا نتصور الحياة بدونها. وتتفاوت المجتمعات في حظها من هذه التقنيات بحسب تقدمها العلمي. ونجد داخل المجتمع الواحد تفاوتات في استغلالها في الحقول العلمية والقطاعات الاجتماعية، وبذلك يحصل التفاوت في الانتفاع بين هذه الحقول بقدر توظيفها وتحكمها في هذه التقنيات. ونحن في هذه الفقرات نحاول تقصي علاقة اللغة العربية بهذه التقنيات، في إطار شعار " اللغة العربية والتقنيات الحديثة"، من جانبين: جانب تعليمها وتعلمها، وهنا سنحاول تقصي علاقة مجال تعليمية اللغة العربية، وهي من أهم المجالات الحيوية في المجتمع، بهذه التقنيات، ومدى الاعتماد عليها في تدريس اللغة العربية؟ كما هو الشأن مع اللغات الأخرى كالإنجليزية مثلا. وجانب دراستها، وهنا سنحاول البحث في إشكالية مدى استغلال هذه التقنيات الحديثة لدراسة اللغة العربية، وتحليل بنيتها تحليلًا علميًا، من خلال نموذج اخترناه وهو مشروع الذخيرة العربية للعالم الجزائري عبد الرحمن الحاج صالح رحمه الله.

توظيف التقنيات الحديثة لتعليم وتعلم اللغة العربية:

قام العديد من الباحثين في أنحاء العالم حديثا باقتراح مجال جديد أضيف إلى ميدان اللسانيات التطبيقية، وهو ميدان تطوير الوسائل التعليمية " materialsdevelopment" ⁽¹⁾، وقد اعتبره القائمون عليه ميدانا هاما جدا لما يقدمه من

تسهيلات في تعليم اللغات وكيفية الاستفادة من التقنيات الحديثة لهذا الغرض. وتزيد الأمية إذا كانت الفئة المستهدفة في التعليم من الناطقين بغير تلك اللغة. وبما أنّ اللغة العربية من اللغات العالمية التي لها انتشار واسع بحكم علاقتها بالإسلام وتاريخها الثقافي والعلمي وموقعها الحضاري. فكانت من اللغات المطلوب تعليمها عالمياً. لذلك كان لزاما التفكير في استغلال كل التقنيات والوسائل والوسائط الحديثة لتسهيل تعليمها وتعلمها. فكان الاشتغال بهذا مجال تطوير الوسائل التعليمية مهما جدا لهذا الغرض. فما هو هذا المجال وما هي أهم مفاهيمه وإجراءاته؟ وكيف يمكن أن تستفيد منه اللغة العربية؟ تعتمد معالجة هذه الإشكاليات على أمرين مهمين: الأول معرفة طبيعة هذا المجال الجديد، وشرعية وجوده كمجال بحث. والثاني معرفة كيفية استثمار معطياته لتعليم اللغة العربية سواء كلغة أم أو كلغة أجنبية. لذلك ستتوزع الدراسة في هذا المقال على هذين المحورين:

1- مجال تطوير وسائل تعليم اللغة العربية:

كما سبقت الإشارة، فإنّ هذا المجال حديث نسبياً داخل ميدان اللسانيات التطبيقية، بالمقارنة مع هذه الأخيرة. وأوّل اعتماد له كان بتأسيس "جمعية تنمية وسائل تعليم اللغة " MATSDA " سنة 1993⁽²⁾، على يد الباحث " Brian Tomlinson ". و" هي جمعية دولية لتطوير وسائل التعليم تأسست عام 1993 على يد براين توملينسون للمساهمة في تطوير وسائل ذات جودة أكبر لتعليمي اللغات. وتهدف إلى الجمع بين المعلمين والباحثين والمؤلفين والناشرين في مسعى مشترك لتحفيز ودعم البحث والابتكار والتطوير القاعدي لهذه الوسائل. وتقوم بذلك من خلال عقد المؤتمرات، ورش العمل، وتقديم الاستشاريين، ونشر مجلة (فوليو) وتحفيز تأليف الكتب في المجال"⁽³⁾. ومنذ تلك السنة، بدأ يأخذ مكانته العلمية بتزايد نشاط هذه الجمعية من خلال تنظيم المؤتمرات والندوات والمشاريع العلمية. وأصبح إقبال الباحثين عليه يتزايد، وتزايد معه الاهتمام الأكاديمي، ففتح التكوين لتحضير شهادة الماجستير والدكتوراه في هذا المجال أو التخصص.

أ- مفهوم مجال تطوير وسائل تعليم اللغات:

ظهر هذا المجال البحثي بغرض استغلال التقدم العلمي والتكنولوجي للتقنيات الحديثة، في ميدان تعليم اللغات وتسهيل تعلمها. فبعدما كان الاعتماد في تعليمها على الكتاب والمعلم فقط، أصبحت هناك وسائل ووسائط عديدة يمكن لها أن تسهم في هذا الغرض، بقدر تحكم الباحثين فيها وتطويرها، وذلك من خلال تطويرها لتناسب ذلك، فالمقصود بهذا التطوير هو " عملية تنطوي على إنتاج وتقييم وتطوير واستغلال الوسائل التي تهدف إلى تسهيل اكتساب اللغة وتطويرها"⁽⁴⁾. وهو " أيضا مجال للدراسة الأكاديمية ومشروع بحث عملي يدرس مبادئ وإجراءات تصميم وتنفيذ وتقييم وسائل تعليم اللغات"⁽⁵⁾. وتعود أهمية هذه العملية إلى ما تتيحه من خلق انسجام، أولاً: بين هذه الوسائل والأهداف التعليمية المرجوة، وثانياً: إلى كشف طرق التنغيع والاستفادة منها لتحقيق نتائج أفضل في مجال تعليم اللغات. ولا يقتصر هذا المجال على الباحثين فيه فقط بل يتعدى إلى فئات أخرى أهمها:

- فئة الممارسين الميدانيين، وهم المعلمون والمربون، ويكمن دور هؤلاء في مراقبة وتقييم عمل هذه الوسائل، واقتراح التعديلات الممكنة كلّما اقتضت الضرورة.

- فئة المؤلفين، وهم المسؤولون عن إعداد المحتوى التعليمي لبعض هذه الوسائل، مثل مقاطع الفيديو المحتوية على حوارات معينة، كذلك محتوى الصور الموجه لبعض التمارين، ومحتوى الكتب المدرسية، باعتبارها أهم الوسائل التعليمية.

- فئة الباحثين في اللسانيات التطبيقية: وهي الفئة المسؤولة عن إعداد الجانب النظري لهذه الوسائل ومحتوياتها، والفئات المستهدفة والأغراض التعليمية لها، وطرق استعمالها.

لذلك نادت جمعية تطوير الوسائل التعليمية " MATSDA "، إلى برمجة دورات تكوينية لهذه الفئات، لتكوينهم في هذا المجال، وتزويدهم بمعلومات عن كيفية استغلال هذه الوسائل وتقييمها.

ولعل من أهم النتائج التي حققها هذا المجال زيادة على تحسين عملية تعليم اللغات، هي تسهيل عملية التعلم الذاتي للغات. فقد أصبح المتعلم بفضل هذه الوسائل قادرا على تعلم واكتساب أي لغة كانت، وفي أي مستوى كان، دون اللجوء إلى التعلم النظامي داخل المدارس. وهذا الأمر لم يكن متاحا من قبل. لذلك أصبح اتساع تعلم لغة ما مرهونا بمدى تطويع أهلها للوسائل والوسائط والتقنيات المتاحة اليوم.

ب- مفهوم وسائل تعليم اللغات:

يشير العنوان في دلالته اللغوية إلى الأشياء التي يمكن استعمالها لغرض تعليم لغة ما، وهذا المفهوم صحيح مبدئيا، إلا أنه لا يحدد بدقة هذه الوسائل. فقام الباحثون في هذا المجال وعلى رأسهم " براين توملينسون " بوضع تعريف يضبط حدود هذه المصطلح المفاهيمية وهو: " أي شيء يمكن استخدامه لتسهيل عملية تعلم اللغة، بما في ذلك الكتب الدراسية ومقاطع الفيديو وبطاقات الفلاش والألعاب والمواقع الإلكترونية وتفاعلات الهاتف المحمول"⁽⁶⁾. وتنقسم بحسب وظيفتها إلى: "معلوماتية (تزويد المتعلم بالمعلومات حول اللغة المستهدفة)، تعليمية (توجيه المتعلم أثناء ممارسة اللغة)، تجريبية (تزويد بخبرة عملية عن كيفية استعمال اللغة)، استشارية (تشجيع المتعلم على استخدام اللغة) استكشافية (مساعدة المتعلم على استكشاف اللغة المستهدفة)"⁽⁷⁾. يوسع هذا المفهوم مجال الوسائل التعليمية بعدما كانت قديما محصورة في الكتب المدرسية والصور وبعض المرفقات الأخرى. ويرجع سبب هذا التوسع إلى توسع التقنيات الحديثة وتطورها.

ت- المفاهيم الأساسية لمجال تطوير وسائل تعليم اللغات:

- المهمة الحقيقية (أو مهمة في العالم الحقيقي) Authentic task (or real world task):

يقصد بهذا المفهوم تكليف المتعلم بإنجاز مهام وأداء أدوار مثلما هي موجود في الحقيقة، باستعمال ما يناسبها من العبارات اللغوية، من اللغة المتعلمة، بدلا من دروس تحويل أزمنة الأفعال، وتمارين ملأ الفراغ التي تنجز داخل الصف. فهذا المفهوم يعكس الاستعمال الحقيقي للغة، ما يمكن المتعلم من إحكام التصرف في أساليبها وقواعدها بحسب المهمة المطلوب تأديتها.

- نص حقيقي: Authentic text:

وهي نصوص غير تعليمية، أي أنها غير معدة في أصلها لأغراض تعليمية، مثل المقال الصحفي، أو الرواية، أو مقابلة إذاعية، أو تعليمات عن كيفية لعب لعبة أو قصة خرافية. طبيعة هذه النصوص كونها تعكس واقعا معينا من جهة، وتشارك المتعلم في حياته اليومية. وهاتان الميزتان قلما نجدهما في النصوص التعليمية الأخرى.

- "CLIL" Content and Language Integrated Learning:

المحتوى والتعلم المدمج للغة: وهي مقارنة جديدة موجهة لتعلم لغة أجنبية، تقوم على فكرة أنّ المتعلم يتعلم مهارة معينة، كأن يتعلم لعب الشطرنج أو استعمال آلة أو إنجاز مشروع، مع تعلم المحتوى اللغوي لتلك المهارة، فيحصل له الدمج بين التحكم في المهارة والتحكم في محتواها اللغوي. وهي طريقة تسهل أولا عملية اكتساب اللغة، وتكسب المتعلم كفاءة في تأديتها ثانيا، لأنها متعلقة بشيء ملموس وعملي.

- المقاربات التّواصلية: Communicative approaches:

مقاربة تهدف إلى تطوير الكفاءة التّواصلية للمتعلّم، عن طريق تمكينه من خوض تجارب فعلية، في سياقات مختلفة يستعمل فيها اللّغة المتعلّمة. شعارها في ذلك تحدّث لتتعلّم بدلا من تعلّم التحدّث. فهي مقاربة تغلب الممارسة اللّغوية، على الاكتساب النظري لمفاهيم وقواعد اللّغة المستهدفة.

- الفهارس Concordances:

وهي قائمة للاستعمالات الحقيقية لكلمة معيّنة ضمن عبارات وسياقات مختلفة، يتمكن المتلمّ من خلالها ضبط الاستعمالات الحقيقية والمجازية لتلك المفردة.

- المدوّنات Corpus:

بنك من النصوص الأصلية التي تم جمعها من أجل معرفة كيفية استخدام اللغة بالفعل. ويقتصر النص في كثير من الأحيان على نوع معين من الاستخدام اللغوي، مثلا، مجموعة من الجرائد الإنجليزية، أو مجموعة من الوثائق القانونية أو مجموعة من العبارات اللّغوية المنطوقة غير الرسمية، وعادة ما يتم تخزينها واسترجاعها إلكترونيا.

- نشاطات الاستكشاف Discovery activity:

هي نشاطات تحت المتعلمين على استثمار طاقاتهم وتركيزهم من أجل اكتشاف شيء أو خاصية معيّنة في اللّغة المستهدفة. كأن يطلب منهم استخراج القواعد من عبارات تلك اللّغة. أو ضبط السياقات الممكنة لاستعمال مفردة ما.

- التعلم بالتجريب Experiential learning:

الإشارة إلى طرق تعلم اللغة من خلال تجريب استعمالها، بدلا من التركيز على الاهتمام الواعي على ضبط عناصرها. مثل قراءة رواية، والاستماع إلى محادثة صوتية أو المشاركة في مشروع ما.

- اللغة الأجنبية Foreign language:

هي اللّغة لا تستخدم عادة للتواصل في مجتمع معين. كاستعمال اللغة الإنجليزية الجزائر. فهذه اللغة أجنبية في هذا البلد.

- الكتاب المدرسي العالمي Global coursebook:

كتاب مدرسي ليس موجها للمتعلّمين من ثقافة أو بلد معين، بل مخصص للاستخدام من قبل أي فئة من المتعلمين في المستوى المحدد والفئة العمرية في أي مكان في العالم.

- المقاربات المعرفية للّغة Language awareness approaches:

هي طرق جديدة للتدريس تؤكد على قيمة مساعدة المتعلمين على تركيز الانتباه على ميزات اللغة المستخدمة. ويؤكد معظم مؤيدي هذه المقاربات على أهمية قيام الطلاب بتطوير وعيهم الخاص بشكل تدريجي حول كيفية استخدام اللغة من خلال الاكتشافات التي يقومون بها بأنفسهم.

- المعطيات اللّغوية Language data:

هي مجموعة من البيانات والمعلومات المحصّلة حول الاستعمالات الممكنة لعبارات اللّغة.

- تكيف وسائل التعليم Materials adaptation:

هو إجراء تغييرات أو تعديلات على الوسائل التعليمية من أجل تحسينها أو جعلها أكثر ملاءمة لفئة معيّنة من المتعلمين. يمكن أن يشمل التكيف تقليل أو إضافة أو حذف أو تعديل أو تكميل.

- تقييم وسائل التعليم Materials evaluation:

التقييم المنهجي لقيمة الوسائل التعليمية فيما يتعلق بأهدافها وأهداف المتعلمين من استخدامها. ويمكن أن يكون التقييم استخدامًا مسبقًا وبالتالي يركز على توقعات القيمة المحتملة. كما يمكن أن يكون أثناء الاستخدام، وبالتالي التركيز على الوعي ووصف ما يقوم به المتعلمون بالفعل أثناء استعمال هذه الوسائل. ويمكن أن يكون كذلك بعد الاستخدام وبالتالي يركز على تقييم نتائج هذا الاستعمال.

- التقنيات الجديدة New technologies:

مصطلح يستخدم للإشارة إلى الوسائل الإلكترونية المطورة حديثًا لتقديم وسائل تعلم اللغة أو لتسهيل التواصل الإلكتروني بين المتعلمين. ويشمل الإنترنت كمورد، وكذلك رسائل البريد الإلكتروني، واليوتيوب، وغرف الدردشة، والفيسبوك، وتطبيقات الهاتف المحمول.

- المهام التربوية Pedagogic task:

مهام مصممة لتسهيل عملية تعلم اللغة أو المهارات التي ستكون مفيدة في مهمة حقيقية. وتشمل كل ما يمكن أن يكلف به المتعلم من تأدية أعمال باستعمال ما يناسبها من اللغة المستهدفة.

- وسائل التعلم الذاتي Self-access materials:

هي وسائل مصممة للمتعلمين لاستخدامها بشكل فردي (أي دون الحاجة إلى المعلم أو الصف الدراسي). يتم استخدامها عادة من قبل المتعلم في المنزل، أو في المكتبة أو في مركز للدراسة الذاتية ويمكن أن تكون ورقية أو إلكترونية.

- المقاربات النصية Text-based approaches:

هي المقاربات التي تكون نقطة الانطلاق هي النص وليس الجملة. ليتمكن المتعلمون من استكشاف الحدود الخطابية والنصية والروابط المتاحة في اللغة المستهدفة.

- الوسائل التكميلية Supplementary materials:

هي وسائل مصممة لاستكمال الوسائل الأساسية في الدورات التدريبية. ترتبط عادةً بتطوير مهارات القراءة والكتابة والاستماع والتحدث، بدلاً من تعلم العناصر اللغوية. وتتضمن أيضاً القواميس وكتب قواعد اللغة وكتب التمارين⁽⁸⁾.

ث- التصميم العالمي لتطوير وسائل تعليم اللغات، المظهر والجوهر:

هذا العنوان هو عنوان لمبحث شاركت به الباحثة LILIA SAVOVA، في كتاب **Issues in Materials Development**، تقصّت فيه العديد من القضايا المهمة في مجال التخطيط العالمي لتطوير الوسائل التعليمية، ولعل أهمّها دور التكنولوجيا الحديث في تطوير هذه الوسائل، حيث ترى أنّ "التوسع الهائل في المعرفة وزيادة المشاركة التجارية في التصميم التعليمي وأنظمة التسليم المتطورة (الكمبيوتر المحمول والهواتف الذكية والأجهزة اللوحية) والمفاهيم التعليمية المبتكرة والأدوات والوسائط، أدّى إلى خلق تصميم تعليمي نابض بالحياة ومعقد في الوقت ذاته"⁽⁹⁾. فقد ساعدتنا على الانتقال بالتعليم من طريقة تعليم القواعد انطلاقاً من الكتب فقط، إلى الطريقة الصوتية/السّمعية/البصرية، ومن التعليم المتمحور حول الأستاذ إلى التعلم الذاتي، ومن طول مدة التعليم إلى قصرها.

2- طرق استثمار مجال تطوير الوسائل التعليمية لتعليم اللغة العربية:

أ- واقع تعليم وتعلم اللغة العربية:

- الواقع المحلي:

يشهد الواقع المحلي لتعليم اللغة العربية كلغة أمّ عراقيل كثيرة، خاصّة في الآونة الأخير، بعدما تعالت النداءات لإحلال اللغات الدارجة مكان اللغة العربية في التعليم. بالإضافة إلى تخلف المجتمعات الناطقة باللغة العربية، الأمر الذي دفع إلى البحث عن الحلول في تعلّم لغات الشّعوب المتقدمة، أي اللغات الأجنبية، فأثر ذلك على إقبال أهل اللغة العربية على تعلّمها، وانشغالهم بتعلّم اللغات الأجنبية.

- الواقع العالمي:

يشهد واقع تعليم اللغة العربية في العالم اليوم إذا ما قارناه بنظيراتها من اللغات العالمية الأخرى انحصاراً، ويرجع ذلك إلى أسباب عديدة منها ما هو سياسي مرتبط بالسياسة اللغوية العالمية، التي تحاول عرقلة انتشار اللغة العربية في العالم، ل تمنع بذلك أمرين مهمين: أولهما عرقلة انتشار الإسلام، لأنّ بانتشارها ينتشر الإسلام. ثانياً: عرقلة وحدة الوطن العربي في هويته، وفي سياسته. ومنها ما يرجع إلى أسباب علمية، وأهمها ما يشهده الوطن العربي من تخلف في مجالات البحث، أثر سلباً على إقبال المتعلّمين عليها لأغراض علمية، عكس ما هو بالنسبة للغة الانجليزية مثلاً.

ومع ذلك نلاحظ الكثير من المحاولات سواء من طرف هيئات وطنية أو من طرف جهود مخابر علمية، لوضع برامج ومخططات من أجل النهوض بتعليم اللغة العربية محلياً ودولياً. وتمثّلت هذه المخططات في برمجيات وتطبيقات ومواقع الكترونية وأقراص مضغوطة وكتب ورقية. وتدعيماً لهذه المساعي نقترح الانفتاح على مجال تطوير وسائل تعليم اللغة والاستفادة مما يقدمه هذا المجال من دراسات تخصّ جانب تطوير هذه الوسائل.

ب- طرق استثمار هذا المجال:

يمكن الاستفادة من مجال تطوير وسائل تعليم اللغات، انطلاقاً من مجموعة من الخطوات، نسرد بعضها بناء على ما سبق ذكره في الفقرات السابقة حول طبيعة هذا المجال.

أ- جمع مدوّنة لغوية⁽¹⁰⁾ عن استعمالات اللغة العربية، تشكل مرجعاً بنكياً تستقي من البرمجيات والتطبيقات مادتها اللغوية. ويجب أن تخضع هذه المدوّنة إلى التعديل والتكيف لمواكبة المستجدات العالمية.

- تضمين هذه المدوّنة مجموعة من النصوص اللغوية المختلفة بنوعها العادي التواصلّي والفنيّ الإبداعي، وذلك لضبط الاستعمال الحقيقي والاستعمال المجازي لأساليب ومفردات اللغة العربية.

- يتم ضبط هذه النصوص وتصنيفها في مستويات تصاعديّة من الأبسط إلى الأعقد، من ناحية الأساليب والقواعد والمعجم. لتسهيل التدرج في تقديم هذه المادة للمتعلمين بحسب مستوياتهم اللغوية.

- تنوع النصوص شكلاً ومضموناً بما يناسب مقتضيات الحياة اليومية وحاجيات المتعلّم اللغوية. فتنوّع ثقافياً وتاريخياً ودينياً وعلمياً.

- ترقن هذه النصوص وفق برمجيات ذكيّة، مزوّدة بإمكانية البحث الآلي والانتخاب، لتسهيل عمليّة وصل هذه المدوّنة بالقواعد المعلوماتية للتطبيقات التعليمية.

ب- استعمال الفهارس الالكترونية اللغوية التي تضبط المجال الدلالي والتداولي لمفردات اللغة، مع تزويدها بأمثلة لهذه الاستعمالات تستقي من الحياة اليومية. تزوّد هذه الفهارس المتعلّم بمعلومات سريعة حول دلالة المفردة التي يبحث عنها مع تزويده بأمثلة لاستعمالاتها الممكنة دلالياً وتداولياً.

ت- اعتماد المقاربات اللغوية الحديثة في تصميم الدروس وإعداد التطبيقات والبرمجيات والمواقع الإلكترونية، وأهم هذه المقاربات؛ المقاربتان النصية والتواصلية، تتيح الأولى إمكانية تعلم اللغة خطايا، مع تمكين المتعلم من إدراك العلاقات النصية الموجودة بين جمل اللغة المتعلمة. وبذلك يُزود بملكة نصية تمكنه من إنتاج خطابات ونصوص عوض جمل منفردة. أما الثانية فتزود المتعلم بملكة تواصلية.

ث- تزويد مواقع تعليم اللغة العربية بروابط ووصلات مباشرة مع مختلف المواقع الإلكترونية الأخرى المشتملة ما ينتج باللغة العربية، سواء الجرائد والمجلات والفيديوهات والتسجيلات الصوتية. لتتيح للمتعلّم مادة لغوية حيّة، يستطيع من خلالها تعلم بعض المهارات اللغوية.

ج- الاشتراك في المنظمة العالمية لتطوير الوسائل التعليمية للاطلاع على كل جديد في هذه المجال. والمشاركة في الدورات التكوينية والمشاريع والمؤتمرات العلمية التي تنظّمها الجمعية في ميدان تطوير الوسائل التعليمية.

ح- فتح تخصصات في الماستر والدكتوراه في مجال تطوير وسائل تعليم اللغات، والاستفادة من هذه البحوث لتقديم تعليم أفضل للغة العربية.

خ- الاطلاع على برنامج التصميم العالمي لتطوير وسائل تعليم اللغات، والاستفادة منه والمشاركة فيه.

د- تشجيع مجال تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، والاستفادة من تجارب اللغات الأخرى في هذا الميدان.

توظيف التقنيات الحديثة لدراسة اللغة العربية:

شكّل المفهوم الجديد الذي حدّده العالم السويسري Fardinand de Susser، منعرجاً هاماً في مسار البحث اللغوي، وذلك بجعل هذا البحث علماً قائماً بذاته له أدوات ومفاهيمه، كبقية العلوم الأخرى، حيث اعتبر اللسانيات دراسة علمية موضوعية للسان البشري⁽¹¹⁾، ولعلّ أهم ما يلفت الانتباه في هذا هو مصطلح، الدراسة العلمية، قاصداً بذلك استعمال التقنيات العلمية الحديثة في دراسة اللغة عوضاً عن الانطباعات الفردية، والميولات الشخصية. وبهذا اكتسب البحث اللساني الحديث شرعيته العلمية كبقية العلوم الأخرى.

تأثرت الدراسات اللغوية في العالم بهذا التوجه الجديد، ولم تكن الدراسات اللغوية العربية بمنأى عن هذا التأثير، فقد ظهرت دراسات لسانية كثيرة تدعو إلى استعمال التكنولوجيا في دراسة اللغة العربية، فأنشئت مراكز البحث والمختبرات العلمية، وعقدت المؤتمرات تشجيعاً لهذا المسعى الجديد. ومما يمثّل به في هذا الموضع مركز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية، الذي أسسته الجزائر، وجهزته بالأجهزة والتقنيات الحديثة، لدراسة اللغة العربية، وما يتعلق بها، وحفّزت الباحثين في هذا المجال، بتكوين فرق بحث، في مختلف التخصصات، وتشجيعهم على الإبداع.

ومن الأمثلة الأكثر قرباً من هذه المسعى، مشروع الذخيرة العربية، الذي اقترحه العالم اللساني الجزائري عبد الرحمن الحاج صالح، وهو من أضخم المشاريع العربية الحديثة في مجال ربط اللغة العربية بالتقنيات الحديثة، وهو عبارة عن " بنك آلي من النصوص العربية القديمة، وخاصة التراث الثقافي العربي، والحديثة مثل الإنتاج الفكري العربي المعاصر، وأهم الإنتاج العلمي العالمي بالعربية، وذلك على موقع الأنترنيت "⁽¹²⁾. ومن أهم مزاياها:

أ- تمكين الباحث العربي من العثور على معلومات شتى من واقع استعمال اللغة العربية بكيفية آلية وفي وقت وجيز.

ب- تعتبر بنكا معجميا، لمجموعة من المعاجم، أهمها: المعجم الآلي الجامع لألفاظ العربية المستعملة، والمعجم الآلي للمصطلحات العلمية والتقنية، والمعجم التاريخي، ومعجم الألفاظ الحضارية، ومعجم الأعلام الجغرافية، ومعجم الألفاظ الدخيلة والمولدة، ومعجم الألفاظ المتجانسة، والمترادفة والمشتركة، والأضداد وغير ذلك.

كما أنّ لها مجموعة من الوظائف أهمها:

-تحصيل معلومات تخص الكلمة العربيّة سواء كانت عادية أم مصطلحا.

-تحصيل معلومات تخص جذور وصيغ الكلم.

- تحصيل معلومات تخص أجناس الكلم.

- تحصيل معلومات تخص حروف المعاني.

- تحصيل معلومات تخص المعرب عامّة الذي ورد في الاستعمال.

- تحصيل معلومات تخص صيغ الجمل والأساليب الحيّة والجامدة منها.

- تحصيل معلومات تخص دور العروض والضّروقات الشعريّة والزّحافات والقوافي وغيرها.

- تحصيل معلومات تخص المفهوم الحضاري أو العلمي.⁽¹³⁾

كما نجد في هذا المجال جهود المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، حيث نظّم مجموعة من التّدوات في هذا الإطار، أهمّها الندوة الدولية: " اللغة العربية في تكنولوجيا المعلومات تطور واعد، وتطوير مستمر " سنة 2002، كشفت عن العديد من الجهود، والمشاريع الهامّة، منها: "

-برنامج رقمي يهتم بتوليد صرف اللغة العربية، ساهم في إنجاز كل من عبد الهادي سعودي وفيوليطا كفالي سفورزا.⁽¹⁴⁾

- برنامج بنية نظام المساعدة في التعليم، ويهدف هذا المشروع إلى تحقيق غايتين أساسيتين: أ: تقديم مقارنة منهجية لتصميم نظام معلومات، والذي سيتم تطبيقه في مرحلة ثانية من نشاط التعليم بصفة عامّة، ثم محاولة تطبيقه تعليم علم الصّرف في اللّغة العربية خاصّة⁽¹⁵⁾.

- نظام تركيب الكلام انطلاقا من النّص العربي المشكّل انطلاقا من النّص العربي المشكّل: يعمل هذا النظام على القراءة الحرفيّة الصّوتيّة لأي نص عربي مشكّل، وذلك عن طريق القيام بمعالجات من طبيعة مختلفة، حيث يقوم بعمليات ما بعد المعالجة الأولية لغرض تقسيم النّص وحذف كلّ الأجزاء والعناصر التي من شأنها تشويش المعنى. ومعالجة الوحدات الخاصّة بالأرقام والمختصرات الرّموز. ثمّ ينتقل بعد ذلك إلى القيام بعمليات التحليل التّحوي الجزئي وتحديد المجموعات اللّغوية والتّحوية للمفردات المكونة للكلام، متبوعا بالكتابة الصّرفية الصّوتية لغرض تحديد النّطق الصحيح والمناسب لها، كما أنّه يقوم بحساب المعلومات العروضية المتعلّقة بنبرات الصّوت⁽¹⁶⁾.

خاتمة:

لعلّ أهمّ ما نخلص به من مناقشة هاتين الإشكاليتين، أنّ تجاوز الكثير ممّا يواجه اللّغة العربيّة في الميدانين العلمي والعملي، مرهون بمدى التحكم في ما أنتجه العلم من تقنيات حديثة. لهذا وجب دعم المشاريع البحثية الجادّة، التي ترمي إلى استثمار مثل هذه التقنيات في دراسة وتدريس اللغة العربية، كما هو الحال في المشروعات اللّذين عرضا في هذا البحث. لأنّه لا يمكن بحال من الأحوال موقعة اللّغة العربية في هذا العصر ما لم يتمّ أولا، تجريد بنية صوريّة لها، تسهل تطويعها لمثل هذه التقنيات. ثانيا، صياغة برامج تقنية لتعليمها على مختلف مواقع الواب، لتكون في متناول المتحدّثين بها والمتحدّثين بغيرها.

1. اخترت ترجمة مصطلح **materials** بالوسائل بدلا من مصطلح المواد، لقرب الأول منه مفاهيميا، لأنه مصطلح يشير إلى كل ما يمكن استغلاله في عملية تعليم المادة اللغوية. فيفهم من ذلك أنّ المقصود به هو الوسائل وليس المواد، ولأنّ مصطلح المواد يشير إلى المحتوى اللغوي أكثر من إشارته إلى الوسائل المبلغة لهذا المحتوى.

2. Brian Tomlinson ، **The Importance of Materials Development for Language Learning**. Published in : Maryam Azarnoosh, Mitra Zeraatpishe, Akram Faravani, Hamid Reza Kargozari **Issues in Materials Development**, Published by: Sense Publishers, 2016, P 01.

3. Brian Tomlinson. **Materials Development in Language Teaching**, Second Edition, Cambridge University Press 1998, 2011, P03.

4. Brian Tomlinson ، **The Importance of Materials Development for Language Learning**. P2.

5. Brian Tomlinson, **Materials development**'. In R. Carter and D. Nunan (eds.), **The Cambridge Guide to Teaching English to Speakers of Other Languages**. Cambridge University Press. P66.

6. Brian Tomlinson. **Materials development for language learning and teaching**. Language. Published (2012). P 143.

7. Ibid. P143.

8. Brian Tomlinson. **Materials Development in Language Teaching**, Second Edition, Cambridge University Press 1998, 2011, P05-19. ينظر هذه المفاهيم بالتفصيل في:

9. LILIA SAVOVA, **UNIVERSAL DESIGN IN MATERIALS DEVELOPMENT** Veneer and Soul, Published in: **Issues in Materials Development**, Published by: Sense Publishers, 2016, P 182.

10. اقترح عبد الرحمن الحاج صالح مشروعا ضخما في هذه الإطار، وهو مشروع الذخيرة العربية، وقد اقترح هذا المشروع سنة 1986، في مؤتمر التعريب بعمان. سيأتي مزيد بيان حوله في الفقرات القادمة.

11. ينظر: Talantikit ; **Cours de Linguistique générale**. Editions Ferdinand De Saussure ; 2002, P19. Bejaia

12. عبد الرحمن الحاج صالح، **بحوث ودراسات في اللسانيات العربية الحديثة**، ص153.

13. ينظر: عبد الرحمن الحاج صالح، **مشروع الذخيرة اللغوية العربية وأبعاده العلمية والتطبيقية**، مجلّة الآداب، كلية اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 3، ص8،9،10،11.

14. ينظر: عبد الهادي سعودي وفوليطا كفالي سفورزا، **توليد العربية على مرحلتين، رئيسيتين**، ندوة اللّغة العربيّة في تكنولوجيا المعلومات، منشورات المجلس 2005، ص146.

15. ينظر: العيد بوزيدي، بنية نظام المساعدة في التعليم " تطبيق على علم تعليم علم الصّرف في اللّغة العربيّة" الندوة الدّولية حول اللّغة العربيّة في تكنولوجيا المعلومات"، ص164.

16. صفيان بجلول وبيار لومير، عرض نظام تركيب الكلام انطلاقا من النص العربي المشكل، لايلانسبيتش، ندوة اللغة العربية في تكنولوجيا المعلومات ص 211.

المسرح في الجزائر ودوره في خدمة القضية الجزائرية 1954-1962

Theater in Algeria and his role in serving the Algerian cause 1954-1962

د. الأحمر قادة (جامعة سيدي بلعباس / الجزائر).

ملخص:

يعدّ المسرح شكلاً من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس البشريّة والأفكار المختلفة باستخدام فنّي الكلام والحركة وبمساعدة بعض المؤثرات الأخرى، ويُعدّ وسيلةً تساهم في تمثيل الواقع، تعكس كل ما يحصل به، حيث يمثل المسرح جميع القضايا التي تحصل في المجتمع بصورة واضحة أمام الناس. وقد تفتح الجزائريون على المسرح منذ عشرينيات القرن الماضي أين أستعمل للترفيه في بعض الأحيان كما أستخدم كوسيلة للتعبير عن الآلام والمعاناة التي كان يجدها الأهالي الجزائريون في ظل التواجد الإستعماري الفرنسي. ومع اندلاع الثورة الجزائرية أدرك مفجروها أن العمل العسكري وحده غير كاف لتحقيق الاستقلال، فسعوا إلى توظيف جميع الوسائل بما فيها المسرح الذي أستعمل كوسيلة للدعاية للقضية الجزائرية في الداخل والخارج، وإستطاعت الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني أن تجوب مختلف أقطار العالم لتعرف بعدالة القضية الجزائرية وبحق الشعب الجزائري في تحقيق الإستقلال.

الكلمات المفتاحية: المسرح، القضية الجزائرية، الشعب الجزائري.

Abstract:

Theater is a form of expression of human feelings and different ideas using the art of speech and movement and with the help of some other influences, and is a means to contribute to the representation of reality, reflect all that is happening, where the theater represents all the issues that get in the community clearly to people.

The Algerians have known the theater since the 1920s where he used to entertain in some cases and used as a means of expressing the pain and suffering that was found by the Algerian people in the presence of the French colonial. With the start of the Algerian revolution, its leaders realized that military action alone was not sufficient to achieve independence. They decided to employ all means, including the theater, which was used as a propaganda tool for the Algerian cause. The artists of the FLN were able to travel around the world to know the justice of the Algerian cause and the right of the Algerian people to achieve independence.

Key words: Theater, the Algerian cause, the Algerian people.

يعتبر التمثيل من أهم مظاهر الحياة المدنية في هذا العصر وقد عنيت الكثير من المدارس بالتمثيل عناية بالغة تشهد بما له من أثر في الأمة، وما له من فضل على المجتمع. والتمثيل هو الإتيان بأفعال وأقوال ذات معنى محدد من أجل التعبير عن قضية معينة تكون في غالب الأحيان قريبة من الواقع. ويعتبر التمثيل وسيلة اتصال هامة حيث تمكن المشاهد من رؤية الحوادث والأحداث بغير فواصل زمنية حقيقية، كما يتوفر في التمثيل المؤثرات الحسية والقوة الانفعالية النفاذة التي تجعل المستقبل أكثر انتباها وتشويقا.⁽¹⁾

لقد سجل التاريخ أن مسرحية فرنسية تحمل عنوان "La muette de portici"⁽²⁾ كانت سببا في قيام الثورة البلجيكية 1830. حيث أنه بمجرد نهاية المسرحية خرج البلجيكيون ينادون بإسقاط النظام وتغييره، وهذا دليل قاطع على الدور الذي يمكن أن يلعبه المسرح في التأثير على أفكار الناس وتوجيه سلوكياتهم وانفعالاتهم.

بالنسبة للجزائر فقد أدركت جبهة التحرير الوطني أهمية هذه الوسيلة التي وظفتها من أجل خدمة القضية الجزائرية والتعريف بها دوليا، حيث جاء في أحد أعداد جريدة "المجاهد" "إن المسرح بالنسبة لنا هو طريقتنا الخاصة لخوض الكفاح والمسرح الملتزم هو من صلب الثورة ونحن نقدم مسرحا لشعب مكافح فممن الطبيعي أن نفكر نحن الفنانين في خدمة قضيتنا مثل باقي المناضلين"⁽³⁾

1- المسرح في الجزائر قبل الثورة:

يرتبط ميلاد المسرح في الجزائر بالظروف التي كانت تعيشها في ظل الاحتلال. ونشير في هذا الإطار أنه بالرغم من الأضرار الفادحة التي لحقت بالبنية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، إلا أنه سرعان ما بدأت تظهر بوادر لإعادة بناء الفلك الثقافي. وانطلقت هذه المحاولات من الوضع الاستعماري ومن أشكال المقاومة، ومحاولة إعطاء مضامينها معنى جديدا من خلال توظيف الأغاني والشعر والقصص الشعبية خاصة تلك التي تمجد العهود الأولى للإسلام. والواقع أن هذه الأشكال لم تلعب دور المتنفس عن الإنسان الجزائري، ولم تستهدف تمجيد الماضي، بقدر ما كانت تحمل في طياتها معنى الرفض للأمر الواقع. فكانت بمثابة الأمل المنقذ للشعب، ذلك أن العبر المستخلصة من هذه الحكايات أن السيد "علي" الذي هزم الكفار سوف يعود ليساعد الجزائريين على التخلص من الاستعمار الفرنسي. وقد لعبت النخبة المتعلمة دورا هاما في إعادة الاعتبار للعمل الثقافي⁽⁴⁾.

مع بداية القرن العشرين اتسعت دائرة المقاومة الثقافية بظهور مناخ اجتماعي وثقافي جديد، تم على إثره إنشاء النوادي والجمعيات الثقافية التي كانت تحمل في مدلولها الرفض القاطع للسياسة الفرنسية المنتهجة في الجزائر. وقد شهدت الحياة الثقافية والفكرية انتعاشا، واتسمت بالطابع الوطني في وسائلها وفي تعبيرها عن الواقع الجزائري. وقد لعبت النخبة المثقفة الجديدة التي بدأت تتكون شيئا فشيئا دورا هاما في وضع الهياكل الجديدة للإنتاج الثقافي، صادف ذلك ظهور الصحافة والأدب، وبرز رجال الثقافة والفكر الذين تركوا بصماتهم على الحياة الثقافية والفكرية في تلك الفترة⁽⁵⁾.

دائما وفي إطار هذا البناء الثقافي الجديد احتل المسرح مكانة هامة على الصعيد الثقافي، لكنه اختلف عن البنى الثقافية الأخرى التقليدية والحديثة، ورغم أنه شكل مستعار شأنه شأن الصحافة، فهو يتميز بأنه ليس من إنتاج النخبة المثقفة من أجل النخبة المثقفة كالأدب والصحافة، أي الثقافة التي تشترط معرفة القراءة والكتابة. ولا يخاطب جمهورا قائما مكونا في المدارس، ولكنه يخاطب جمهورا جديدا يسهم هو في تكوينه. وقد شهدت الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى فترة مشرقة في الميدان الفني، تزامنت مع الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية، كانت أولها فرقة "الجوق المصري للتمثيل والرقص والغناء" في 1909. وفرقة "جوق الأدب التونسي" في 1913، وفرقة "جورج أبيض" في 1921، وفرقة "عزالدين المصرية" في 1922، وفرقة

"فاطمة رشدي" في 1931. وبدأت في هذه الفترة تظهر بوادر حركة مسرحية في النوادي تمثلت في إعداد عروض مسرحية هزلية مزوجة بالموسيقى والغناء. تبع هذه المحاولة إقدام طلبة المدارس الإسلامية بعرض تمثيلات باللغة العربية الفصحى، فقدمت جمعية "المهذبة" التي كان يرأسها "علي الطاهر الشريف" ثلاث مسرحيات: "الشفاء بعد المنع"، "خديفة الغرام"، و"بديع". وقدمت فرقة أخرى أسسها "محمد المنصالي" تمثيليتين: "في سبيل الوطن" و"فتح الأندلس"، وقد اصطدمت الفرقة مع السلطات الفرنسية بسبب الطابع الوطني الذي تحمله المسرحيتان.⁽⁶⁾

إن الوضع الذي كانت تعيشه الجزائر على الصعيد الثقافي الذي اتسم بانتشار الأمية في الأوساط الشعبية لم يكن يسمح باستمرار تجربة المسرح الناطق بالفصحى. لكن هذا الوضع لم يمنع الجزائريين من التعبير عن قضاياهم باللغة التي يتكلمون بها في حياتهم اليومية، وهو ما جعل الحركة المسرحية تتخذ الدارجة أداة للتعبير المسرحي. فقد كتب المؤلفون مسرحياتهم بالدارجة واستمدوا موضوعاتهم من الآداب الشعبية المحلية ومن الحكايات والأساطير التي يزرعها الأدب العربي. وقد ظهرت أول مسرحية بالدارجة في 1926 بعنوان: "جحا" كتبها "علالو" و"دمحون" ولاقت نجاحا كبيرا عند عرضها. وهي مقسمة إلى ثلاثة فصول تروي قصة جحا الذي ترغمه زوجته على القيام بدور الطبيب.⁽⁷⁾

وقد لعب الرواد الأوائل دورا هاما في بعث الحركة المسرحية، فقد أعطى "علالو"⁽⁸⁾ ميلاد الحركة المسرحية الجزائرية الناطقة بالدارجة بمسرحية "جحا"، وطبع "رشيد قسنطيني"⁽⁹⁾ بقوة هذه البداية وأعطاهما شخصيتها المميزة الممثلة في الموضوعات والشخصيات والحوار واللغة. أما "محي الدين باشتارزي"⁽¹⁰⁾ فيعد أحد الأقطاب المؤسسين للحركة المسرحية الجزائرية، فلم يقف عند حد التأليف والإخراج والتمثيل والغناء، بل وضع أسس المؤسسة المسرحية التي بفضلها تطورت الحركة المسرحية الجزائرية. فقد أنشأ فرقا عديدة وكون جيلا مسرحيا، وتوصل إلى تكريس الموسم المسرحي الجزائري بدار الأوبرا (المسرح الوطني حاليا). وترك "باشتارزي" تراثا مسرحيا ضخما وكتب سجلت تاريخ الحركة المسرحية الجزائرية على الرغم من تأثر المسرح الجزائري بالساحة الثقافية السائدة في الجزائر مع مطلع القرن العشرين خاصة بعد الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية إلى الجزائر والتي وجدت صدى كبيرا عند الجمهور خاصة المثقف منه، فضلا عن النشاط المسرحي الذي كانت تقوم به الفرق المسرحية الفرنسية المنتشرة عبر مختلف المدن الجزائرية التي يوجد بها عدد كبير من السكان الأوروبيين.

إن الظروف السياسية والاجتماعية التي كانت تعيشها الجزائر في ظل الاحتلال تعد عاملا أساسيا في دفع الحركة المسرحية. وبالرغم من خلو الثقافة الجزائرية من الفن الدرامي فإن الحركة المسرحية الجزائرية اتسمت بطابع خاص في شكلها ومحتواها.⁽¹¹⁾

فعلى صعيد المضمون ارتبطت بالنضالات التي خاضها الإنسان الجزائري من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية. فهو مسرح ملتزم ترجم المطالب الوطنية، وهو مسرح شعبي بتوجهه إلى الأغلبية الساحقة من السكان عن طريق الجولات التي كانت تقوم بها الفرق الجزائرية، وهو مسرح وطني بموقفه من الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر من خلال الانتقادات الموجهة للسلطات الفرنسية بصورة غير مباشرة عن طريق الإيحاءات والتلميحات.

تمحورت الموضوعات التي كان يعالجها المسرح الجزائري أثناء فترة الاحتلال حول نقد بعض العادات والتقاليد الاجتماعية والمظاهر السلبية المتفشية في المجتمع. إلى جانب هذه الموضوعات تناولت الفرق الجزائرية موضوعات تاريخية مستقاة من التاريخ العربي الإسلامي.⁽¹²⁾

بخصوص موقف الإدارة الفرنسية من النشاط المسرحي الذي كان يقدمه الجزائريون، فقد كانت تراقب بحذر ما يقدمه الفنانون، وتمنع الأعمال التي تشتم فيها رائحة النقد السياسي. وبهذا الصدد يذكر "مصطفى كاتب" حادثة وقعت أثناء تقديم فرقة المسرح الجزائري بدار الأوبرا مسرحية "الجرم" المقتبسة عن "طرطوف" لموليير، فأثناء العرض وفي المشهد الذي يصور

خصام الشاب مع الجرم سقطت من فوق رأسه قبعة حمراء وعمامة بيضاء، وكان الممثل يرتدي جلابة زرقاء، وهي ألوان شبيهة بألوان العلم الفرنسي، فأثارت هذه الحادثة ضجة كبيرة في القاعة، وتعلت زغاريد النساء وصراخ المتفرجين، وتدخلت الإدارة الفرنسية وأوقفت العرض وسلطت عقوبة على أعضاء الفرقة.

حادثة مماثلة يرويها "محي الدين باشتارزي" عندما قدم مسرحية "نكار الخير" التي تبدأ بأغنية مطلعها "إخواني يا جزائريين"، استدعي من قبل الحاكم العسكري ووجه على إدراج هذه الأغنية في العرض. وقد حاول "محي الدين باشتارزي" إقناعه بأن الأغنية تعالج بعض المشاكل الأخلاقية، فضلا عن أنها قدمت في عام 1927. فرد عليه المسؤول العسكري بأن الجزائريين في 1948 يختلفون عن الجزائريين في 1927.⁽¹³⁾

على صعيد الشكل تميز المسرح الجزائري باعتماده اللغة الدارجة وسيلة للتعبير وتوظيفه للتقاليد الشعبية وغلبة الطابع الكوميدي على عروضه، والمزج بين الغناء والموسيقى، وطغيانها على العناصر المشهية الأخرى لدرجة يصعب الفصل بين العناصر الدرامية والعناصر الموسيقية لأتخما متمازجين، ويشكلان وحدة متكاملة للعرض المسرحي.

ولعل أهم ملاحظة يمكن إبدائها حول هذه المسرحيات هي أن الكتاب المسرحيين الجزائريين الأوائل لم يعتمدوا في تأليفهم على النماذج الكلاسيكية للمسرح الفرنسي الذي كان منتشرا في الجزائر في هذه الفترة ويرجع "محي الدين باشتارزي" أسباب عدم استفادة الجزائريين من المسرح الفرنسي إلى عدم ترددهم على قاعات المسرح، كما أن عدم مشاركة الجزائريين في العروض التي كان يقدمها الفرنسيون مرده إلى الهوة العميقة التي كانت قائمة بين الجزائريين والمغربين. وبالرغم من أن الفرنسيين أدخلوا المسرح إلى الجزائر في وقت مبكر حيث شيدت المسارح، فإنه لم يعجل في ظهور الحركة المسرحية.⁽¹⁴⁾

2- المسرح أثناء الثورة:

لقد عرف المسرح الجزائري منذ ظهوره صعوبات شديدة نتيجة الرقابة التي كانت تفرضها السلطات الفرنسية على النشاط المسرحي المقدم من قبل الجزائريين. وزادت هذه الصعوبة مع اندلاع الثورة التحريرية، حيث عرف المسرح الجزائري منعرجا حاسما في تطوره، وأصبح العاملون في حقل المسرح أمام أمرين: مواصلة النشاط وفق الشروط الفرنسية، أو اتخاذ موقف من الأحداث التي عرفتها الجزائر. وقد أدرك رجال المسرح هذه الحقيقة واختاروا عن وعي طريقا شاقا وهو طريق المنفى ليواصلوا مهمتهم، فقاموا بالهجرة العديد من المسرحيات كمحاولات فردية منهم للتعريف بمعاناة الجزائريين. ومن أهم هذه المسرحيات نجد:

❖ **مسرحية الجثة المطوقة: (le cadavre encerclé)** لـ "كاتب ياسين"⁽¹⁵⁾ والتي نشرت أول مرة في مجلة

إسبري (esprit) الفرنسية في ديسمبر 1954 وجانفي 1955 وقد عرضت بمسرح "موليير" في بروكسل يومي 25 و 26 نوفمبر 1958 ثم بباريس في أبريل 1959 و هذا من طرف فرقة (جان ماري سيرو Jean Mari):

(Serrou) هذا الفنان الذي لعب دور "الخضر" ومن خلال هذه المسرحية التي تعد من أولى المسرحيات التي

تناولت الثورة الجزائرية، نجد "كاتب ياسين" وقد كشف أمام الرأي العام العالمي حقيقة مأساة الجزائر، و تغنى بالثورة

و الجزائر، ووصف حرب الإبادة التي شنتها فرنسا، وعبر عن آلام و آمال الشعب بقوة لم يستطع أحد قبله ولا بعده

أن يعبر بها.⁽¹⁶⁾

❖ **مسرحية: «الباب الأخير»:** لـ "الأشرف مصطفى" و هي تعد: «أول نص مسرحي جزائري نشر بتونس عن الثورة

الجزائرية، صدر بمجلة الفكر خلال شهر جويلية 1957. وهذا النص كتب أصلا بالفرنسية، و أرسله مؤلفه إلى هذه

المجلة من سجن (لاسانتي) بباريس حيث كان معتقلا مع جملة زعماء الثورة الجزائرية وقد ترجمتها أسرة المجلة.⁽¹⁷⁾

ويعلق "سعد الله أبو القاسم" على هذه المسرحية فيقول: «هي مسرحية تحمل سمات جديدة للواقع وللکفاح معا،

إنها تصور الشعب الجزائري وقد تخلص من حيرته وبدأ يتحسس طريقه الشاق الذي يؤمن بأن اجتيازه لن يكون سهلاً، والمسرحية تعطي الإشارة إلى بداية المعركة الفاصلة. ونظراً لأهمية هذا النص فقد أنشأ الطلبة الجزائريون الزيتونيون فرقة مسرحية، وقاموا بتمثيل هذه المسرحية بإشراف "صالح خرفي" (18).

❖ **مسرحية: «حنين إلى الجبل»:** لـ "خرفي صالح" (19)، وهي مسرحية مقاومة، تصور في أربعة فصول وبأسلوب أدبي يمزج بين بلاغة النثر وسحر الشعر، تضحيات وبطولات الشعب الجزائري خلال الثورة التحريرية هذه المسرحية كتبت حسب إفادة المؤلف نفسه في سنة 1957 وعرضت ضمن النشاط المسرحي للطلبة الجزائريين بتونس (20).

❖ **مسرحية: «مصرع الطغاة»:** لـ "الركيبي عبد الله" (21)، وهي مسرحية نشرت سنة 1959 وفيها يستعيد الكاتب فجر الثورة التحريرية، فتصور المسرحية في أربعة فصول، اللقاءات السرية للقادة وتعطي صورة عن الوضع السياسي والاجتماعي العام السائد في الجزائر عشية انطلاق الثورة، فتبرز يأس الشعب من السياسيين بسبب انقساماتهم ومن ثمة استعداد عموم الشعب لخوض الكفاح المسلح بعد فشل النضال السياسي، وتقدم المسرحية مشاهد انطلاق الثورة وتبرز دعر الاستعمار وانتقامه البشع وتختتم المسرحية بمشهد مصرع الطغاة وتحرير الوطن (22).

❖ إنشاء الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني:

ظهرت فكرة إنشاء فرقة فنية في 1957، وفي شهر نوفمبر بالذات وجهت جبهة التحرير نداءها إلى كل الفنانين الجزائريين وذوي الكفاءة في هذا الميدان سواء كانوا في الجزائر أو في الخارج، ودعتهم إلى تكوين فرقة فنية تكون قادرة على الرد على المزاعم الفرنسية وللبرهنة على الشخصية الجزائرية المستقلة، حتى تثبت لفرنسا وللعالم أن للجزائر شخصيتها المستقلة التي لا تربطها بفرنسا، وتؤكد بأن لها فنّها الشعبي الأصيل الخاص بها، ولها عاداتها وتقاليدها التي تختلف تمام الاختلاف عن الفن والعادات والتقاليد الفرنسية، وتطلع الاشقاء وجميع الشعوب المحبة للسلام على الوجه الحقيقي للفن الجزائري بطابعه المستقل.

ولقد لجّى الفنانون النداء وقدم بعضهم من فرنسا خصيصاً لهذا الغرض وأقبل آخرون من الجزائر ومن ميدان المعركة بالذات، وكوّنت أول فرقة فنية في تاريخ الثورة الجزائرية في أبريل عام 1958، من خمسة وثلاثين فناناً، وتضم الفرقة مجموعتين، الأولى خاصة بالمسرح والثانية بالغناء والموسيقى والرقص. وتشكلت الفرقة من نخبة من الفنانين الجزائريين منهم "مصطفى كاتب" مدير الفرقة، و"عبد الحليم رايس" (23) المتصرف الإداري، وغيرهم (24).

وقد جاء في أحد أعداد جريد "المجاهد" "إن دورنا هو التعبير عما يحدث في الوضع الراهن... وعندما نعبر في المسرح عن الثورة وعن الواقع الجزائري فإننا نتحمل مسؤولية ثقيلة اتجاه الجماهير الأجنبية حتى تكون على معرفة جيدة وإدراك تام بما يحدث في الجزائر." (25)

ولقد تمثل النشاط المسرحي لهذه الفرقة في تقديم أربعة مسرحيات هي على الترتيب:

- **مسرحية: «نحو النور»** أنتجت في ماي 1958 وهي من تأليف وإخراج "مصطفى كاتب" (26) و العرض عبارة عن لوحات من كفاحنا الخالد، تبدأ القصة بمنظر شاب جزائري ألقى عليه القبض وعذب أشنع تعذيب ثم زج به في السجن وهو في حالة تجعل المتفرج يتوقع موته من لحظة إلى لحظة، فتغمض عيناه وتقتحم خاطره صور من وطنه في شكل ذكريات عن فصول حياته وزفاف أخيه الأكبر وتقلباته، ومن خلال هذه المشاهد القصيرة، نشاهد معه نشأته وصباه فختانه، ومن خلال هذه الحوادث العادية نعبر كل أنحاء الجزائر ونسمع أغانيها ونفتن بجمالها ونأسى بآلامها ونزهو برقصاتها ونغماتها في عروض تتسم بالحيوية والألوان والتماسك والانسجام، ويتطلع الفتى الجريح إلى المستقبل فنعيش معه بكل إيمان آلامه النبيلة ويخرج من قلب لوحة مشهورة لـ "بيكاسو" ترمز للمغرب الكبير مكللاً بالزهور

- فترك هذا المنظر أكثر من أثر في نفوس المتفرجين. وقد قدمت المسرحية لأول مرة في المسرح البلدي بتونس⁽²⁷⁾.
- **مسرحية: « أبناء القصبه »** أنتجت سنة 1959 وهي من تأليف "عبد الحليم رايس"⁽²⁸⁾ وإخراج "مصطفى كاتب". هذه المسرحية التي جسدت عظمة الثورة التحريرية، وشخصت صورة التضحيات والقيم البطولية التي بذلها الشعب الجزائري من خلال هذه العائلة التي يمثل كل فرد منها بطولات شريفة كاملة. فمسرحية (أبناء القصبه) إذن ليست مجرد حكاية عائلة تحملت ثقل الثورة التحريرية، وشاركت فيها، بل إنها حكاية وطن يتلمس طريقه وسط ليل الاستعمار حالما بفجر الحرية و شمس الاستقلال⁽²⁹⁾. وتم عرض هذه المسرحية يوم 10 ماي 1959، بالمسرح البلدي بتونس حيث أحرزت على نجاح باهر، وأثرت تأثيرا كبيرا على الجمهور لدرجة أنها أحدثت هستيريا فأغرمي على النساء ونقلن إلى خارج القاعة، ومنع أحد المتفرجين من إلقاء نفسه من الشرفة الثانية لبناية المسرح. كما قامت الفرقة بعرض المسرحية أمام حوالي ألفين جندي وكان عليهم اجتياز خط موريس في تلك الليلة. وبما أن مدير الفرقة كان يدرك جيدا تأثير المسرحية ولا سيما المشهد الخاص بالاغتصاب [بالرغم أنه قدم بطريقة محتشمة] فقد طلب من الضابط العسكري أن يأمر الجنود بنزع الرصاص من أسلحتهم، وذلك تفاديا لوقوع أي حدث لا يحمد عقباه⁽³⁰⁾.
- **مسرحية: « الخالدون »** أنتجت في أبريل 1960 وهي من تأليف عبد الحليم رايس وإخراج "مصطفى كاتب" وهي مسرحية تصور مشاهد حية من قلب المعارك التي يخوضها جيش التحرير الوطني، حيث كانت خير تعبير عن هذا الجانب النضالي من ثورة نوفمبر المجيدة، فسلطت الأضواء على الأحداث التي كانت تعيشها الثورة وعكست جانبها من واقع الجزائر الملتهبة⁽³¹⁾.
- **مسرحية « دم الأحرار »**: أنتجت سنة 1961 وهي من تأليف "عبد الحليم رايس" وإخراج "مصطفى كاتب" هذه المسرحية تجسد القيم والمبادئ العليا لثورة التحرير الجزائرية، معاناة المجاهدين في الجبال أيام المقاومة المسلحة، وتلاحم الثوار في العيش وفي الأهداف، وتدور أحداث المسرحية في الجبل بمقل مجموعة من الثوار وتصوّر احترام المجاهدين لبعضهم البعض والتعايش فيما بينهم، وتجسد قناعة الثوار بالاستمرارية الثورية إلى غاية نيل الاستقلال والسيادة الوطنية⁽³²⁾.
- لقد لعبت الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني دورا هاما في شحذ الوعي السياسي والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام الدولي، جسدتها من خلال مجموعة من الأعمال والجولات التي قامت بها الفرقة في العديد من الدول، حيث قدمت الفرقة عروضاً عديدة أولها عرض في "بكين" بحضور الوزير الأول "شوهن لاي" ووفد الحكومة المؤقتة برئاسة فرحات عباس وكذا الوفود المشاركة، كما قدمت عروضاً في العديد من المدن الصينية مثل "شنغهاي، نانكين"⁽³³⁾.
- وفي 05 ديسمبر 1960 وصلت الفرقة إلى الاتحاد السوفياتي حيث استدعيت إلى الاحتفالات الخاصة بالذكرى الثالثة والأربعين لثورة أكتوبر وللاستعراض التقليدي في الساحة الحمراء، أما في مدينة "لنينغراد" فقد قدمت أشهر عرض حيث تم تسجيل المسرحية في شريط عرض على أربعة ملايين مشاهد.
- وفي شهري جوان وجويلية 1961، انتقلت الفرقة إلى المغرب لتكون إلى جانب الجنود في مراكش والدار البيضاء، والرباط ومكناس وتيطوان، ومن المغرب توجهت إلى العراق حيث مكثت ثلاثة أسابيع.
- ومن خلال هذه الجولات للبلدان الشقيقة والصديقة سمحت الفرقة الفنية الجزائرية بواسطة عروضها لكل الجماهير أن تستمع إلى لسان حال الجزائر وتتعرف أيضا على طريقة الحياة الجزائرية، وكذا الملابس والأغاني والإيقاعات والسمات الجزائرية المميزة الأصيلة وتمكنت شعوب العديد من الدول أن تتعرف على روح شعب بكامله يكافح ويتحمل كل التضحيات من أجل

استقلاله وحرية⁽³⁴⁾.

إن نشيد "قسما" الذي كتب كلماته "مفدي زكرياء" بسجن سركاجي بالجزائر العاصمة وبوجه التحديد في الزنزانة "ب 69" يوم 25 أبريل 1955، قد أصبح بصفة رسمية النشيد الوطني الجزائري عام 1957. وتم عزفه لأول مرة من طرف المجموعة الموسيقية التابعة للفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بتونس، وانطلاقا من هذا التاريخ حفظه الجزائريون فأضحى عهدا الوفاء وإيماننا بالوطن طوال الدهر.

إن قائمة الأناشيد التي تم أدائها كانت جد ثرية ومتنوعة في آن واحد، فهي تتراوح بين التراث الوطني والمغربي وبين الابداع في مواضيع وطنية، كانت مستوحاة من حب الوطن والحنين والشرف وتمجيد الجزائري في المعركة وحب الغير والتضامن والاسلام.

وكانت أغلب المؤلفات الغنائية لمصطفى سحنون، وأحمد وهي ومحمد بن يحيى وفريد علي والطاهر بن أحمد.⁽³⁵⁾ وعلى سبيل المثال نذكر:

مجموعة الأناشيد: "قسما"، "جزائرنا"، "فداء الجزائر".

- " قلبي يا بلادي" كلمات مصطفى تومي، موسيقى مصطفى سحنون و غناء الهادي رجب.
- "ديغول" كلمات جعفر بك، موسيقى مصطفى سحنون و غناء جعفر بك.
- "يا أمي ما تخافيش" كلمات محمد بوزيدي، موسيقى و غناء أحمد وهي .
- "أنا لاجئ" كلمات محمد بوزيدي، موسيقى و غناء أحمد وهي.
- " صرخة الثوار" كلمات محمد بوزيدي، موسيقى و غناء أحمد وهي.
- "يا ماشي" كلمات محمد بوزيدي، موسيقى و غناء أحمد وهي.
- "يا ربي يا وهّاب" كلمات و موسيقى و أداء دهموني.
- "رفرف يا علم" كلمات و موسيقى و أداء العباس محمد.
- "أنا جندي" كلمات و موسيقى محمد بن يحيى و أداء السعيد السايح .
- "يا أخي يا ابن أمّا" كلمات و موسيقى مصطفى سحنون، و غناء السعيد السايح .
- ابن الجزائر "كلمات و موسيقى محمد بن يحيى، غناء الطاهر بن أحمد.
- "من قوس حاجبه" كلمات محمد نجّات موسيقى من التراث و غناء الطاهر بن أحمد. "راح طيري" من التراث غناء حسيّسن و الطاهر بن أحمد .
- "يا ناس جرات لي غرايب" من التراث الاندلسي، غناء الطاهر بن أحمد و المجموعة الصوتية .
- "يا حمام" كلمات مصطفى كبابطي، موسيقى من التراث و غناء فريد علي.
- "ليك نشتكي قصّتي" من التراث ، موسيقى و غناء الطاهر بن أحمد.
- "شملت لعيان" كلمات و موسيقى عبد الحكيم قرامي و غناء فريد علي .
- "هيا يا أخي" كلمات و موسيقى مصطفى سحنون، و غناء مصطفى شرفي.
- "حيوا الجزائر" كلمات و موسيقى مصطفى سحنون ، و غناء عليّة.
- "شعب الجزائر" كلمات محمد بوزيدي و موسيقى أحمد وهي وغناء صفية الشاميّة.⁽³⁶⁾
- "الجزائر أرض الحرية" كلمات محمد بوزيدي و موسيقى مصطفى سحنون و غناء كارم محمود .

- " هيا يا أخي " كلمات و موسيقى مصطفى سحنون و غناء محمد قنديل .
 - " يا جزائر يا جمهورية " كلمات السعيد الصالح و موسيقى مصطفى سحنون و غناء فايدة كامل.⁽³⁷⁾
 - "عليك مني السلام" كلمات حلیم دموس و موسيقى مصطفى سحنون و غناء نجاة الصغيرة.
 - " نداء الضمير " كلمات صالح خرفي و موسيقى رياض السنباطي و غناء وردة الجزائرية .
 - "جميلة" كلمات و موسيقى عفيف رضوان و غناء وردة الجزائرية .
 - "بعدك يا أمي حيرني" كلمات محمد بوزيدي ، موسيقى أحمد وهي⁽³⁸⁾ و غناء الهادي رجب.
 - "دعاء المهاجر " كلمات و موسيقى مصطفى سحنون و غناء الهادي رجب.
 - "ألفين سلام تحية" كلمات شاعر ليبي وموسيقى السعيد السايح و غناء الهادي رجب⁽³⁹⁾.
- للإشارة فإن كل هذه الأناشيد أداها قسم الفنون الغنائية التابع للفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وساهمت بقسط كبير في التعبير عن أحاسيس ومكنونات شعب يقود معركة مصيرية ضد الاحتلال الفرنسي وبالتالي شكلت إحدى أهم أساليب الدعاية للثورة الجزائرية.

قائمة الهوامش:

1. أحمد محمد موسى، المدخل إلى الاتصال الجماهيري، دار بلال للطباعة، مصر، بدون سنة، ص. 138-141.
2. La Muette de Portici: أوبرا فرنسية لـ"دانييل فرانسوا إسبري أوبار" تعالج موضوع حرية الشعوب، أنتجت في 1828/11/29. لعبت دورا كبيرا قيام الثورة البلجيكية عام 1830.
3. El Modjahid, N° 42, 25/05/1959.
4. حوار مع القاضي الأحمر، مجاهد وأستاذ متقاعد وباحث في التراث الشعبي، يوم 2012/02/02. سيدي بلعباس. الجزائر.
5. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، 1954، 1830، ج 5، ط 1، دار الغرب الاسلامي، بيروت، 1998، ص 250.
6. مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية، مقال الكتروني، شبكة المنصور (www.almansor.com) تاريخ التحيين: 2012/02/02 على الساعة 21:00.
7. مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر، عدد 08، ماي 2007، ص 118.
8. ولد سلاي علي المعروف بكنية علالو في 1902/03/20 بالباب الجديد بحي القصبة العتيق. ظهر ميوله للمسرح منذ الصغر وله العديد من المسرحيات أشهرها جحا، زواج بوعقلين، الصياد والعفريت، عنتر الحشايشي، حلاق غرناطة، توفي سنة 1992.
9. ولد رشيد بلخضر المعروف بقسنطيني رشيد بحي القصبة العتيق الجزائر العاصمة، في 1887/11/11. سافر إلى فرنسا وتزوج بفرنسية وعاد إلى الجزائر سنة 1926، حيث تعرف على علالو الذي عرض عليه أداء دور في مسرحية زواج بوعقلين الذي أبدع فيه ومثل بعدها عدة أدوار. كان رجلا مسرحيا جمع بين التأليف والتمثيل والإخراج كما كان قولا يؤلف الكلمات ويغنيها. وقد تحطت شهرته الجزائر لأن مسرحه ذو طابع وطني وشعبي يتوجه بالخطاب إلى الأكثرية الساحقة من السكان في مختلف المدن الجزائرية وقد ساهم هذا الفنان في إرساء قواعد المسرح الجزائري توفي 1944.
10. ولد في 1897/12/15. بحي القصبة في الجزائر العاصمة، من عائلة جزائرية ذات أصول تركية، حفظ القرآن الكريم وأصول التجويد فبدأ حياته المهنية كحزب في 1910. ثم تحول على المدائح والتواشيح لينظم إلى المجالس الغنائية للفن الأندلسي فذاع صيته وغنى الأناشيد الوطنية لصالح ودادية الطلبة المسلمين بعد تأسيسها سنة 1919، عمل أستاذا للموسيقى في العاصمة، ثم التحق بفرقة رشيد القسنطيني ومثل أدوار خاصة بوصلات غنائية، قام بالعديد من الرحلات الثقافية والفنية داخل الوطن وخارجه. توفي سنة 1986.
11. مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية، مرجع سابق.
12. مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 120.
13. المرجع نفسه، ص 123.
14. مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية، مرجع سابق.
15. كاتب مسرحي وأديب وروائي من مواليد 1929/08/06 بالسمنندو ولاية قسنطينة، شارك في مظاهرات ماي 1945، وهي الحادثة التي تركت في نفسه وفي أعماله أثرا كبيرا، حيث ألقى عليه في هذه الأحداث وجز به في السجن وعمره لا يتجاوز 16 عاما، انتقل إلى عالم الصحافة عام 1948 كصحافي في جريدة الجزائر الجمهورية، وانظم بعدها إلى الحزب الشيوعي الجزائري قام بجولة إلى الاتحاد السوفياتي ثم هاجر إلى فرنسا عام 1951. وكان له دور كبير في إرساء معالم المسرح الجزائري قبل وبعد الاستقلال توفي يوم 1989/10/28. من أشهر مسرحياته "نجمة".
16. أحسن ثيلاني، المسرح الجزائري والثورة الجزائرية، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 103.

17. المرجع نفسه، ص. 103.

18. سعد الله أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائري، ط3، الدار التونسية للنشر، 1985، ص. 63.

19. من مواليد القرارة ولاية غرداية سنة 1932، التحق بجامعة الزيتونة 1953، كما التحق بقسم اللغة العربية جامعة القاهرة 1957، له العديد من الأشعار والروايات والقصص التي مثلت في شكل مسرحيات تخدم القضية الجزائرية .

20. أحسن ثيلاني، مرجع سابق، ص. 100.

21. من مواليد 1930 ولاية بسكرة اتم دراسته الابتدائية بها ثم واصل الدراسة الإعدادية والثانوية بجامعة الزيتونة ، التحق بجامعة القاهرة فيما بعد، التحق بالثورة 1954 وسجن بمعقل آفلو عام 1956، ترأس فرع القاهرة للاتحاد العام للطلبة المسلمين الجزائريين أثناء الثورة وبعدها، وله العديد من الدواوين الشعرية، وكتب العديد من المسرحيات الثورية . توفي في 20/04/2011.

22. أحسن ثيلاني، المرجع نفسه، ص. 124.

23. من مواليد 1924 بوهرا ن كتب سنة 1942، مسرحية "اليتيم" كما ساهم في السنة نفسها في فرقة "الهلال الجزائري" لعب دورا كبيرا في تأسيس الفرقة المسرحية البلدية لمدينة الجزائر في 1947، انضم بعدها إلى الفرقة المسرحية الخاصة بـ MTLD، سافر إلى تونس 1957 لتلبية نداء جبهة التحرير الوطني ، وألف العديد من المسرحيات الثورية توفي سنة 1979 أثناء إنتاجه لفيلم "السيان" في منطقة بوسعادة.

24. مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر العدد 08/ماي 2007، ص. 126.

25. El Moudjahid, N°63, Avril 1960.

26. من مواليد 1920 بمدينة سوق أهراس مسرحي كبير وسينمائي قدير، كان المؤسس لفرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا عام 1947 بفرقة محيي الدين باشتارزي، شارك الممثل في فيلم "ريح الأوراس" والليل يخاف من الشمس عام 1965 للمخرج مصطفى بديع كما أخرج مصطفى كاتب فيلما بعنوان العولة عام 1972، في عام 1951 شكل فرقة المسرح الجزائري، وأحرزت هذه الفرقة على مجموعة من الجوائز في الكثير من المهرجانات الدولية. في 1958 عين رئيسا للفرقة الفنية التي أنشأتها جبهة التحرير الوطني في تونس، بعد الاستقلال عين مديرا للمسرح الوطني الجزائري، وأنشأ مدرسة للفنون الدرامية والرقص الشعبي. وفي 1973 عين مستشارا ثقافيا بوزارة التعليم العالي والبحث العلمي، وساهم في بعث الحركة الثقافية والمسرحية في الأوساط الجامعية. في 1985 انتخب بالجلس الشعبي لمدينة الجزائر، وأسندت له مهمة النشاط الثقافي على مستوى المدينة، حيث أسس خمس مركبات ثقافية ضخمة. وفي 1988 استدعي مرة أخرى لإدارة المسرح الوطني الجزائري، توفي في 28 أكتوبر 1989 بفرنسا بعد أن أعيد تنصيبه مديرا للمسرح الوطني الجزائري.

27. عبد القادر بن دماش، الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، تر. أحمد فوضيل، منشورات، أنترسيني، 2007، ص. 13.

28. اسمه الحقيقي بوعلام بن ريس، فتح عينيه على النضال والتصدي لظلم الاستعمار المسلط على إخوانه الجزائريين، فالتحق من الفن ومن المسرح بوجه خاص أداة لهذا النضال، وظلما ردد في أدواره عبارة "إما أن نغيا أحرارا أو نموت" بدأ حياته المهنية كعوان في شركة الكهرباء بمدينة الجزائر، إلى أن انتقل إلى العمل كممثل بالإذاعة، وكان في بداياته حرجولا لكنه سرعان ما تمكن بفضل اجتهاده من فرض شخصيته وجعل مسؤولي المسرح (منهم باشتارزي) يحترمونه ويقترحون عليه الالتحاق بالفرقة التي كانت تتكون من 24 ممثلا ليصبح نجم مسرح الأوبرا. في سنة 1950 قام بدور الشيخ المريض في مسرحية "صلاح الدين الأيوبي"، كما أخرج تمثيليات من النوع البوليسي كانت تذاع على أمواج إذاعة الجزائر الناطقة بالعربية كل يوم سبت. وفي سنة 1951 وقع عقدا مع محي الدين باشتارزي يتعهد من خلاله بالعمل معه طيلة ثماني سنوات، في 8 مارس 1958 توجه ريس إلى لتعزيز الفرقة الفنية التي ترأسها مصطفى كاتب فأصبح أمينها، وقدم مسرحيتين هما "أولاد القصبه" و "الخالدون"، الأولى كتبها سنة 1948 والثانية في سنة 1955 وقد لاقتا نجاحا أسطوريا عبر العديد من دول العالم بما فيها الصين. كتب عبد الحليم ريس مسرحية "دم الاحرار" سنة 1961 ليصبح بعدها مديرا للفنون، بدأ الانتاج المسرحي عند الراحل يتناقص بعد الاستقلال إلى أن تركه نهائيا سنتي 1967-1968 بعد أن عين رئيسا لمصلحة الإنتاج في مؤسسة الإذاعة والتلفزيون. اهتم الراحل بالسينما وأدى أول دور له في فيلم "العفيون والعصا" لأحمد راشدي. توفي

إثر سكتة قلبية يوم 8 نوفمبر سنة 1979 عن عمر يناهز "55 سنة، أثناء تصوير المسلسل التلفزيوني "السيان" لأحمد راشدي. "تم تقليد وسام الاستحقاق الوطني "وسام الأثير" يوم 21 ماي 1992 من طرف رئيس الحكومة .

29. المجاهد، عدد 08، 112، 01/1962.

30. عبد القادر بن دماش، مرجع سابق، ص 15-16.

31. بوكروح مخلوف، مرجع سابق، ص 129.

32. المجاهد، عدد 08، 112، 01/1962..

33. المجاهد، عدد 08، 112، 01/1962.

34. عبد القادر بن دماش، المرجع السابق، ص 17-18.

35. المرجع نفسه، ص 10.

36. للإشارة فإن العديد من الفنانين العرب وقفوا إلى جانب القضية الجزائرية إما عن طريق التأليف أو التلحين أو الغناء.

37. عبد القادر بن دماش، المرجع السابق، ص 22-23.

38. يجب هنا أن ننوه بالدور الكبير الذي لعبه "أحمد وهي" في الترويج للقضية الجزائرية من داخل القاعدة الشرقية، والشعبية التي كان يحظى بها في أوساط المجاهدين.

39. عبد القادر بن دماش، المرجع السابق، ص 24.

THE BIG DICTIONARY AMONG ARABIC DICTIONARIES:

A STUDY ON IT'S CONTENT

دكتور. محمد رزق شعير (جامعة هيت، تركيا)

أ. أولجاس شيخ أحمدوف (الجامعة المصرية القازاقية للثقافة الإسلامية، قازاقستان)

ملخص:

يقوم مجمع اللغة العربية بالقاهرة— منذ سبعين عامًا— بصناعة "المعجم الكبير"؛ ذلك المعجم الذي يعدُّ أضخم مشروع يتبناه المجمع؛ لذا أكتب المجمع منذ عام 1946م على إخراج، وحشد له جهود لجنته الخاصة وجهود الخبراء والمحررين المختصين في العمل المعجمي، وقد استطاعت اللجنة أن تُخرج في سنة 1956م الجزء الأول منه، وفي ضوء ما جدَّ من ملاحظات وتوجيهات أخذ المجمع يراجع منهجه في هذا المعجم، ويعدل فيه حتى استقام له منهج واضح، قطع فيه أشواطاً كبيرة وطُبِع منه عشرة أجزاء، والعمل مستمرٌّ في هذا المعجم بنشاط ملحوظ في الأجزاء التالية، وبالمعجم لغة وأدب ونحو وصرف وبلاغة، وفيه المصطلحات الشائعة في التاريخ والجغرافيا وعلم النفس والفلسفة والمعارف الإنسانية وعلوم الحياة والحضارة ومصطلحات علمية وفنية، ومصطلحات العلوم اللغوية والإنسانية، والعلوم الحديثة والمستحدثة لتضفي عليه طابعه الموسوعي.

ABSTRACT: THE BIG DICTIONARY AMONG ARABIC DICTIONARIES: A STUDY ON IT'S CONTENT

Cairo Arabic Language Institute has been preparing a dictionary named The Big Dictionary for seventy years. This dictionary is accepted as the most comprehensive Project after the historical dictionary of Fischer and after a discontinuation at the lexical studies in arabic World. So Arabic Language Institute has given a great importance to publishing this dictionary since 1946 and canalized all of the efforts of it's private commission, specialistes and editors to the lexical study. The commission succeeded to issue the firt volume of the dictionary at 1956. Then, the institue reviewed it's methods in the light of some serious opinions and suggestions, and adopted a understandable method fort he dictionary. After the commission had developed it's methods the 12th volüme of the dictionary could be issued. The studies continue for the following volumes. The dictionary contains several subjects like language, literatüre, grammar, rhetoric and eloquence. In addition It includes comman terms about

history, geography, psychology, philosophy, ethnography, existential sciences, civilization and then science and art terms, ethnographic and linguistic terms, modern and postmodern science terms like an encyclopaedia.

The institute aims that the dictionary contains all of Arabic words which are in the fundamental Arabic dictionaries. On the other hand It wants the dictionary to include all of the roots and authentic form of the words, and linguistic units and words which are used in Arabic at the moment. The chairman of the institute describes the dictionary as a corpus of a language, which contains it's unusual and peculiar words, and elucidates situation of words with expansion and changing of their meanings depending on time. Additionally the dictionary includes etymology, analyzes, compilations and a huge content by the helping of referring the first authentic sources. The chairman says that the dictionary is a big repertory of Arabic language which collects it's dispersed words and exhibits all of it's informational and cultural colours. It contains common terms about art and science, meaning of the proper nouns. So it has an encyclopedical character. This study is an content research about this dictionary and it includes the part of previous researches at first and then there are three parts.

مقدمة:

للمعاجم أهمية كبرى في تاريخ الثقافة الإنسانية؛ فهي تحمل العديد من ألفاظ اللغة ومعانيها، وقد اعتمد الجمعيون في تأليف "المعجم الكبير" منهجية جديدة تجمع بين ما قام به بعض القدامى في معاجمهم وما أتبعته أممات المعجمات الغربية الحديثة، لقد نحى في هذا المعجم المعاجم الغربية في استخلاص المعاني العامة المشتركة التي تدور حولها ألفاظ المادة الواحدة والتي تشبه إلى حد كبير ما سماه "ابن فارس (ت 395هـ)" الأصول أو المقاييس⁽¹⁾، وقدمها في صدر كل مادة مع ترقيمها وقسمت المادة إلى أقسام بحسب معانيها التي استنبطت منها وأعطى كل قسم الرقم الذي وضعه تحت معناه في صدر المادة، ويتميز "المعجم الكبير" بانفراده في البحث عن أصول الألفاظ العربية؛ فأردف الألفاظ العربية بنظيراتها في اللغات السامية - أو في غيرها من اللغات - كلما كان ذلك ممكناً.

وقد أعجب اللغويون والمعجميون والمتقنون العرب عامة بجهود مجمع اللغة العربية في إخراج "المعجم الكبير"، ومن قبله "المعجم الوسيط"؛ فالواقع أن الحركة اللغوية المعجمية قدّمت من خلال إخراجها "للمعجم الكبير" و"المعجم الوسيط" خدمة جليلة للغة العربية المعاصرة، وقد حمد المتتبعون اللغويون ما بذله المجمع من عناية فائقة وجهود طويلة وشاقة لإخراج معجم في مستوى "المعجم الوسيط" فهو "أقرب معاجمنا إلى الكمال في الجمع والترتيب والتيسير"، و"توافر فيه من أسس التجديد المعجمي ومظاهره ما يهيب له مكاناً مرموقاً بين المعاجم المعاصرة"؛ ولأهمية جهود مجمع اللغة العربية في القاهرة لخدمة اللغة العربية وتطويرها أولاً، وأهمية إصدار مثل هذا المعجم الضخم الموسوعي ثانياً، كان هذا البحث لدراسة جهود مجمع اللغة

العربية بالقاهرة في إصدار هذا المعجم؛ ولهذا الموضوع أهمية كبرى للدراسات المعجمية العربية حيث يمكن من خلال دراسته فهم الآلية التي يعمل بها المعجميون العرب المعاصرون في أكثر أعمالهم. ومن هنا كان البحث في موضوع "المعجم الكبير بين المعاجم العربية: دراسة في المحتوى"؛ الذي تكوّن من فصلين؛ كلُّ فصل مكوّن من ثلاثة مباحث؛ على النحو التالي:

* الفصل الأول: "المعجم الكبير" وخطته في مجمع اللغة العربية بالقاهرة:

- المبحث الأول: من حيث الهدف.
 - المبحث الثاني: من حيث الترتيب الداخلي للمداخل.
 - المبحث الثالث: من حيث تحليل المادة المعجمية: أ- ما يتعلق باللفظ. ب- ما يتعلق بالمعنى.
- * الفصل الآخر: صناعة "المعجم الكبير":

- المبحث الأول: من حيث التصنيف والحجم والتحرير.
 - المبحث الثاني: من حيث التأصيل.
 - المبحث الثالث: من حيث مؤشرات الاستخدام.
- * الخاتمة: وفيها أهم ما توصّل إليه البحث من نتائج، ثم قائمة بالمصادر والمراجع والدوريات والرّسائل العلمية.
- * الدراسات السابقة:

لم يسبق أحد من الباحثين التّطرق إلى هذا الموضوع على أهميته وكبر أثره في مستقبل الثقافة العربية عامّة وصناعة المعاجم العربية خاصة، وإن كانت هناك أبحاث خصصت حوله لكنّها قليلة جدًّا؛ منها:

- بحث للأستاذ الدكتور: محمود فهمي حجازي، بعنوان "انّجاهات معاصرة في صناعة المعجمات العامّة"⁽²⁾؛ وتناول الحديث عن المعاجم وأهميتها بصفة عامّة ثمّ أكّد الحديث عن جهود مجمع اللغة العربية بالقاهرة في صناعة المعجمات مع ذكرها والتّركيز على الجهود الحديثة في إعداد "المعجم الكبير".

- بحث للأستاذ الدكتور: أحمد بن محمّد الضّبيب⁽³⁾: "الاستشهاد بشعر المولّدين والمعاصرين في المعجم الكبير"؛ وفيه هدف المعجم الكبير - من النّاحية اللّغويّة - فهو يسعى إلى تلبية حاجة الإنسان المعاصر من حيث الشّمول اللّغوي، فسمح الاستشهاد باللّغة في جميع عصورها، وحاول استيعاب المفردات والاستعمالات التي تمسُّ إليها الحاجة في هذا العصر؛ ولهذا امتدت النّظرة فيها إلى عصور اللّغة جميعها منذ عصور الاحتجاج اللّغوي إلى عصرنا الحاضر، متجاوزًا بذلك ما سمع عن العرب إلى ما ورد في كتابات المولّدين والمعاصرين.

- دراسة للدكتور: محمّد صالح الجبوري، بعنوان "المعجم الكبير وأثره في تطوّر اللّغة العربية"⁽⁴⁾؛ حيث تضمنت مفهوم المعجم والتّأليف المعجمي وموارد المعجم الكبير، وبين أهمية المعجم الكبير ووظائفه في تطور اللّغة، كما ذكر النّماذج التّحليليّة من "المعجم الكبير" لتطور الدّلالي للألفاظ والصّيغ الصّرفيّة والتّوليد وعلاقته بالصّوت ودلالته في المعجم وانتقل في الدّراسة الى بيان "المعجم الكبير" في تنمية اللّغة وعلاقتها بالعلوم اللّغويّة وغير اللّغويّة.

واعتمد الدكتور: الجبوري في الدّراسة التي قدّمها في المعجم اللّغوي على كتب العلماء والقدماء ودراسات الحديث وفي مواطن الاستشهاد على القرآن الكريم والأحاديث النبويّة والدّواوين الشّعريّة لمختلف العصور، ثمّ اختتم دراسته بذكر أهمّ النّتائج

التي تضمنت سياق تطور الدلالات اللغوية للألفاظ تأريخيًا، ويدون اشتقاقات المفردات على معانٍ جديدة ويسجل الاستعمالات المعاصرة التي واجهها التطور الحضاري بادخال المصطلحات التي أقرّها مجمع اللغة العربية في القاهرة مع محاولة تحديد زمن المفهوم الجديد حيث تكون مصادر هذا المعجم من المعجمات القديمة والحديثة ومن كتب التراث اللغوي والعلمي.

- مصطفى عبد المولى، فن تحرير المعجمات في مجمع اللغة العربية⁽⁵⁾؛ وهدف الكتاب وضع تصور شامل عن الطرق المتبعة في تأليف "المعجم الكبير"، ولم يكن الكتاب مكرّسًا في كلّ صفحاته لهذا الغرض، بل وجدت صفحات سطرت حول المعاجم العربية، ثمّ بدأ المؤلف بعرض لأهمّ أعمال المجمع المعجمية مثل "المعجم الوسيط" و"المعجم الوجيز" و"المعجم التاريخي". لكن هناك كتب كثيرة ألّفت حول المعاجم العربية - الألفاظ والمعاني - العامة والمتخصصة - وصناعتها، وتحدّثوا عن أنواعها ونقدها - المزايا والمآخذ - وتحليلها والتعليق على موادها، وما إلى ذلك من كلّ ما تحتاج إليه الدراسة، أمّا الدراسات الحديثة فمنها ما تطرّق بتحليل لـ "المعجم الكبير" كنموذج أخير للمعاجم المعاصرة؛ مثل:

• المحاضرات والمقالات في مجلّات دورية:

- جمعية المعجمية العربية، "مجلة المعجمية"، تونس، العددان الخامس والسادس، 1409هـ.
- محمد رشاد الحمزاوي، "المعجم العربي المعاصر في نظر المعجمية الحديثة، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلّد (78)، الجزء (4)، من ص. 1019 إلى ص. 1058.
- عدنان الخطيب، "المعجم العربي بين الماضي والحاضر"، محاضرات لقسم الدراسات الأدبية واللغوية، 1966م.
- أحمد شفيق الخطيب، "حول المعجم العربي الحديث"، من محاضرات الموسم الثقافي الأوّل لمجمع اللغة العربية الأردني، 1983م.
- أحمد محمد المعتوق، "المعاجم اللغوية العربية: المعاجم العامة - وظائفها ومستوياتها وأثرها في تنمية لغة الناشئة... دراسة وصفية تحليلية نقدية"، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 1999م.
- جمعية المعجمية العربية، "في المعجمية العربية المعاصرة"، جمعية المعجمية العربية بتونس، وقائع ندوة مائوية لأحمد فارس الشدياق، وبطرس البستاني، ورينجات دوزي.
- علي القاسمي، "المعجم التاريخي للغة العربية هل نستطيع أن ننجزه بعد مائة عام؟"، بحث منشور بجريدة القدس العربي، عدد 19-4-2006م.

- عبد القادر البار، "مكانة المعجم في علم اللغة"، مجلة الأثر، الجزائر، العدد 21، ديسمبر 2014م.
- ربيعة برباق، "أثر اللسانيات الحديثة في صناعة المعجم الوسيط"، مجلة الذاكرة، الجزائر، العدد الثامن، يناير، 2017م.

• الأبحاث العلمية:

- كامل أنور سعيد محمد، "الأمثلة التوضيحية في المعاجم العربية الحديثة"، رسالة ماجستير في كلية دار العلوم، قسم علم اللغة والدراسات السامية والشرقية، عام 2006م.

- تهاى بنت محمد بن سليم الصَّفدي، "الاستدراك على المعاجم العربيَّة لدى اللُّغويين العرب (دراسة تطبيقية)"، رسالة دكتوراه في كَلِيَّة اللُّغة العربيَّة، التَّخصُّص: النُّحو والصَّرْف وفقه اللُّغة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميَّة، المملكة العربيَّة السَّعوديَّة، إشراف الدُّكتور: عبد العزيز بن حميد الحميد، 1430هـ.

- نور حسين الطَّويسي، "المصطلحات المعجميَّة بين القدماء والمحدثين"، رسالة ماجستير في جامعة مؤتة، الأردن، إشراف الأستاذ الدُّكتور/ علي محاسنة، 2007م.

- عبد الله بن محمد بن عيسى: "نظام التَّقاليب في المعاجم العربيَّة: دراسة في الصَّناعة المعجميَّة" رسالة دكتوراه في كَلِيَّة اللُّغة العربيَّة، جامعة أمّ القرى، المملكة العربيَّة السَّعوديَّة، 1423هـ.

* المبحث الأوَّل: "المعجم الكبير" وخطُّه في مجمع اللُّغة العربيَّة بالقاهرة:

• المبحث الأوَّل: من حيث الهدف:

استهدف مجمع اللُّغة العربيَّة بالقاهرة بالمعجم الكبير أن يضمَّ جميع الكلمات العربيَّة الواردة في أمَّهات المعاجم العربيَّة، وأنَّ يشتمل على كلِّ الجذور اللُّغويَّة والأصول والمواد والكلمات المستخدمة، ووصف رئيس مجمع اللُّغة المعجم الكبير بأنَّه "ديوان عام للغة يجمع شواردها وغريبها ويبيِّن أطوار كلماتها وما طرأ على بعضها من توسُّع في الاستعمال أو تغيير في المعنى في العصور المختلفة، وفيه تأصيل وتحقيق وجمع واستيعاب ورجوع إلى المصادر الأولى، كما يوصف بأنَّه خزانة اللُّغة العربيَّة وجامع لأشتاتها ومعرض لألوان كثيرة من معارفها وثقافتها؛ ففيه لغة ونحو وصرف وأدب وبيان وبلاغة وتاريخ وجغرافيا وفلسفة ومعارف إنسانيَّة وعلوم حياة وحضارة، وفيه ما يشيع من مصطلحات علميَّة وفنيَّة، وتراجم للأعلام، وذلك ما يضيفي عليه الطَّابع الموسوعي".

وكأنَّ مجمع اللُّغة العربيَّة بالقاهرة قد تبنى هدف اللُّغوي المبكر الخليل بن أحمد في معجمه "العين" حين أراد استقصاء ألفاظ اللُّغة العربيَّة⁽⁶⁾، وحاول ذلك بحاسوبه البشري قبل أن يتمَّ اختراع الحاسوب في القرن العشرين فتَمَّ له ذلك بمقدار⁽⁷⁾، وقصرت همَّة اللُّغويين بعد الخليل عن هدف استقصاء مفردات اللُّغة، فيذكر ابن دريد في مقدمة معجمه "الجمهرة": "هذا كتاب جمهرة الكلام واللُّغة ومعرفة جمل منها تؤدي النَّاظِر فيها إلى معظمها إن شاء الله... وإنَّما أعزناه هذا الاسم؛ لأنَّنا اخترنا له الجمهور من كلام العرب وأرجأنا الوحشيَّ المستنكر والله المرشد للصواب"⁽⁸⁾، وكذلك الجوهري في صحاحه؛ إذ يقول في مقدمته أيضًا: "أمَّا بعد فإنِّي أودعت هذا الكتاب ما صحَّ عندي من هذه اللُّغة، التي شَرَّف الله منزلتها، وجعل علم الدِّين والدُّنيا منوطاً بمعرفتها"⁽⁹⁾، إذا كان هدف الخليل استقصاء اللُّغة العربيَّة في حين ظلَّ موقف ابن دريد والجوهري انتقائيًا لبعض اللُّغة، ولم يحاول أحد بعد الخليل أن يستقصي ألفاظ اللُّغة حتَّى القرن العشرين بمحاولة المجمع استقصاء وجمع الألفاظ العربيَّة في "المعجم الكبير".

• المبحث الثاني: من حيث التَّرتيب الدَّاخلي للمداخل:

رغم اهتمام المعجميين العرب القدماء بنظام التَّرتيب الخارجي في ذكر المداخل، وتنوعهم في الاعتماد على نظام من عدَّة أنظمة هي: النظام الصَّوئي والتَّقليات، ونظام القوافي، والنَّظام الألفبائي، إلا أنَّ التَّرتيب الدَّاخلي للمداخل لديهم كان أقلَّ حظًّا وعناية، ويمكن أن يسمَّى بالتَّرتيب الأصغر؛ وهو المنهج الخاص بعرض المادة المعجميَّة للمدخل محلَّ الحديث، ويتمُّ هذا التَّرتيب باتباع نظام خاص في ذكر المعلومات في المدخل الواحد.

ولعلَّ عذر المعجمين العرب الأوائل في ذلك يرجع إلى أنَّ العربيَّة لغة اشتقاقية، وهذا ما دفعهم إلى الاعتماد على المادة

اللغوية في الترتيب الداخلي، فجعلوا من أصل المادة اللغوية أساس البحث عن كل الكلمات التي تشتق من ذلك الأصل؛ فكلمات مثل: علم وتعلم ومعلم وعلوم... إلى غير ذلك من مشتقات المادة، تورد تحت مدخل واحد دون مراعاة للترتيب الداخلي لهذه الكلمات خاصة عند المتقدمين منهم كالخليل والقيلي وابن دريد والأزهري، حيث نلاحظ خلط الأسماء بالأفعال والمجرد بالمزيد ونحو ذلك مما يضطر الباحث عن كلمة من الكلمات أن يقرأ كل ما يقع تحت مادتها للحصول على بغيته، ومن هنا افتقرت المعاجم القديمة إلى الدقة في الترتيب الداخلي؛ فمنهم من يبدأ مادته بالفعل، ومنهم من يبدأ مادته بالاسم ومنهم من يبدأ بالمجرد ومنهم من يبدأ بالمزيد، بل إن منهم من يبدأ بالشاهد - الثري أو الشعري - أو الزاوي كقولهم: قال فلان، ونحو ذلك.

وهذا ما دفع أصحاب المعاجم الحديثة إلى معالجة هذا الخلط، بوضع ضوابط للترتيب الداخلي؛ من أبرزها المنهج الذي نخصته لجنة تأليف "المعجم الوسيط" والذي تم بمقتضاه ترتيب المواد المعجمية على النحو التالي:

- 1- تقديم الأفعال على الأسماء.
 - 2- تقديم المجرد على المزيد من الأفعال، أمّا الأسماء فقد رتب ترتيباً هجائياً.
 - 3- تقديم ما يدل على المعنى الحسي على ما يدل على المعنى العقلي، والحقيقي على المجازي.
 - 4- تقديم الفعل اللازم على الفعل المتعدي⁽¹⁰⁾.
- ويذكر إبراهيم مذكور في مقدمة "المعجم الكبير" أن المجمع لم يستقم له في البداية منهج واضح ليعمل به في المعجم⁽¹¹⁾؛ ولهذا كانت هناك محاورات داخلية بين المجمعين حول الطريقة المثلى في التعامل مع مادة المعجم، وعرضوا ما انتهوا إليه من خلال طبع المجمع مجلداً تجريبياً نموذجاً في 500 صفحة وطرحه للنقاش العام بين جمهور المتخصصين والمتقنين والأدباء، وفتح الباب لتلقي ملاحظاتهم للإفادة منها في صياغة منهج محدد واضح المعالم لمعالجة المادة المعجمية وهو ما تم له.
- ومن منهج مجمع اللغة العربية بالقاهرة في ترتيب المادة المعجمية داخل "المعجم الكبير" أنه "نحى في هذا المعجم المعاجم الغربية في استخلاص المعاني العامة المشتركة التي تدور حولها ألفاظ المادة الواحدة والتي تشبه إلى حد كبير ما سماه ابن فارس الأصول أو المقاييس وقدمها في صدر كل مادة مع ترقيمها وقسمت المادة نفسها إلى أقسام بحسب معانيها التي استنبطت منها وأعطى كل قسم الرقم الذي وضعه تحت معناه في صدر المادة"⁽¹²⁾.
- ويتميز ترتيب المادة المعجمية داخلياً في "المعجم الكبير" بتقديم الأفعال على الأسماء، وتقديم الثلاثي على الرباعي، والمجرد على المزيد، والحسي على المجازي، كما أن هناك ترتيباً منظماً للشواهد والتي يبدأ فيها بالشواهد النثرية التي يتصدرها: القرآن الكريم، ثم الحديث النبوي الشريف، ثم ما ورد من خطب وأمثال وكلمات مأثورة مأخوذة من بطون كتب الأدب، وبعد الشواهد النثرية تأتي الشواهد الشعرية، والتي يتقيد فيها بذكر اسم الشاعر، وتاريخ وفاته، ولم يخل من الشواهد الشعرية الحديثة.
- ونذكر نصاً لمادة معجمية من "المعجم الكبير" نموذجاً على الترتيب الداخلي للمادة:

ملاحظات	نموذج من "المعجم الكبير"	
المادة في اللغات الأخرى.	مادة (رود): موجودة في العبرية والسريانية والحبيشية.	تحديد المادة في اللغات الأخرى
	وتتضمن معاني: الجيء والذهاب والطلب والرفق والمهلة والميل إلى الشيء	تحديد دلالة الجذر اللغوي
	قال ابن فارس: "الراء والواو والدال معظم بابه يدل على مجيء وذهاب من انطلاق في جهة واحدة. وراد فلان يروء رواداً وريادةً" طلب، وقيل: طلب واختار الأفضل.	ذكر المادة في المعاجم القديمة
تفسير كلمة غير المدخل	قال أبو خراش الهذلي (نحو 15هـ = 636م) ⁽¹³⁾ : ولا ييمى على الحدثنان عالج بكلاً فلاة ظاهرة يروء "الحدثنان: صروف الدهر ونوائبه، العالج هنا: حمار الوحش القوي، ظاهرة: ما ارتفع من الأرض".	الاحتجاج بشاهد شعري
يستشهد بالمعري رغم تأخره عن عصر الاحتجاج، كما يستشهد بأحمد شوقي، وهو شاعر حديث.	ورؤداً، وروداً، ورياداً: جاء وذهب ولم يطمئن فهو رائد، ورؤاداً للمبالغة. قال حميد بن ثور- وذكر إبل ⁽¹⁴⁾ : جاء بها الرؤاد يحجر بينها سدى بين قرقار الحدير وأعجماً "يحجز بينها: لئلا يدق بعضها بعضاً، سدى: مهلة في مراعيها، قرقار: صافي الصوت في هديره، يقول: بعضها يقرقر وبعضها أعجم لا يهدر" يقال: مالي أراك تروء منذ اليوم، ويقال: راد وسأده من هم أو مرض: إذا لم يستقر، كأنه يجيء ويذهب. قال عبد الله بن عنمة الضبي (وهو جاهلي): تقول له لما رأيت جمع رجله أهاذا رئيس القوم راد وسأدها "الجمع: العرج، دعا عليها بألا تنام فيطمئن وسأدها" ⁽¹⁵⁾ . وقال المعري (449هـ = 1057م) ⁽¹⁶⁾ : دعا رجب جئش الغرام فأقبلت رعال تروء هم بعد رعال "يريد لما أهل شهر رجب دعا جيش الغرام فأقبلت رعاله، الرعال: قطع الخيل واحدها رعلة ورعيل". ويقال: رجل رائد الوساد: إذا لم يطمئن عليه هم أقلقه.	الصيغ المشتقة

	<p>والدَّوَابُّ: رعت واختلفت في المرعى، مقبلة ومدبرة. قال حميد بن ثور:</p> <p>تروُدُ مدى أرسانها ثمَّ ترعوي عوارف في أصلاهم عتيقُ</p> <p>أرسانها: ما كان من الأزيمة على أنوفها، ترعوي: ترجع، عوارف: يريد عارفةً مكانها، العتيق هنا: الشَّحم. وقال الخطيئة (نحو 45هـ = 665م):</p> <p>كأنَّ لم تَقُمُ أظعان ليلى بملتوى ولم تنزع في الحيِّ الحلالِ تروُدُ</p> <p>"الحلال: جماعة بيوت النَّاس، أو الحالون في مكانٍ وهم كثير."</p> <p>والريح رُوْدًا، ورُوْدًا، ورُوْدًا: تحركت وجالت وقيل: تحركت تحركًا خفيًّا فهي رادة، ورُوْد، ورُوْد، ورُوْد، ورائدة.</p> <p>ويقال: راد الزَّمان: جال، قال أحمد شوقي⁽¹⁷⁾:</p> <p>ونحن بنو زمانٍ حوالى تنقل تاجرًا ومشى ورادا</p> <p>"حوالي: كثير التَّقلُّب"</p> <p>والمرأة إلى بيوت جاراتها: أكثر الاختلاف إليها فهي راء، ورُوْدًا، ورُوْدًا، ورائدة، ورُوْد.</p> <p>وفلان الشَّيء رُوْدًا، وريادا، وريادة: طلبه. وقيل: طلبه واختار أفضله، فهو رائد (ج) رُوْدًا، ورادة، وهي رائدة. يقال راد الكلاء. ويقال: بعثنا رائدًا يرود لنا الكلاء والمنزل، ويقال: راد أهله منزلاً وكلاءً.</p> <p>قال حميد بن ثور - يصف حوَارَ ناقته⁽¹⁸⁾:</p> <p>فَلَمَّا أَتَى عَامَانَ بَعْدَ انْفِصَالِهِ عَنِ الصَّرِيعِ وَاحْلُولِ دِمَاسًا يَزُوْدُهَا رَمَاهُ الْمُجَارِي بِالَّذِي فَوْقَ سِنِّهِ بَسَنٌ إِلَى غَلِيَا ثَلَاثٍ يَزِيدُهَا</p> <p>احلولى هنا: استمرأ، الدَّمات: الأرض السَّهلة الكثيرة النَّبات، المجاري: الذي يشكُّ في سَنِّ الحيوان لضخامته فيزيده على حقيقته.</p> <p>وقال أبو النَّجم العِجْلِيّ (130هـ = 748م)⁽¹⁹⁾:</p> <p>حدائقُ الأرض التي لم تُخلَلِ يقطن للرائد أعشبت أنزل</p> <p>وفي كتاب "الحيوان"⁽²⁰⁾ أنشد الجاحظ قول الشَّاعر⁽²¹⁾:</p> <p>سقى الله أرضًا يعلم الصَّبُّ أنَّها عذِيَّة بطن القاع طيِّبَةُ البُحْرِ</p>	
--	---	--

<p>يرود بها بيتا على رأس كُدِيَّةٍ وكلُّ امرئٍ في حرفة العيش ذو عقلٍ</p> <p>"العَدِيَّة: الطَّيِّبَة، الكُدِيَّة هنا: الأرض الغليظة المرتفعة، الحِرْفَة: الصَّنَاعَة وجهه الكسْب".</p> <p>والدَّابَّة: جعلها تروء. والدَّار والرَّيْع بعد رحيل أهله: تردّد فيه مُتَحَسِّرًا يسأله، وفي مجالس ثعلب» قال الرَّاجِزُ:</p> <p>هل تعرفُ الدَّارَ غداً صعيدها وعاد بعدي خَلْقًا جديدها</p> <p>واشتبهت غيظاًها ويدها وقفْتُ فيها رائداً أرودها</p> <p>ويقال: راذ الشَّيء على الشَّيء: عرضه، قال علقمة بن عبدة (نحو 20ق.هـ = 603م) وذكرنا ناقته التي حملته إلى ممدوحه:</p> <p>ثُرَادُ على دِمْنٍ الحياضِ فإنَّ نَعْفَ فإنَّ المندى رحلةً فُرْكُوبُ</p> <p>"دمن الحياض: ما تدمن من الماء بسقوط الندى فيه، نَعْفُ: تأبى، المندى: العرض على الماء مرةً أخرى، يقول: يعرض عليها الماء الموجود فإنَّ كرهته لم يعرض عليها ثانية، ولكنها تُرْحَلُ وتُرْكَبُ".</p> <p>أرادت الإبل: رادت.</p> <p>وفلان: أحبَّ ورغب. قال أبو العلاء المعري:</p> <p>ولما أنَّ تَجْهَمَنِي مُرادِي جريتُ مع الزَّمان كما أَرادَا</p> <p>"تجهمني: كرهني". وقال أيضاً:</p> <p>فإنَّ تجلَّ الدَّيَّارَ كما أَراد الـ غريبُ فما الصَّدِيقُ كما أَرادَا</p> <p>ومن المجاز قولهم: أَرادت السَّماءُ أنْ تُمَطَّرَ: قاربت وتهيأت.</p> <p>ومنه أيضاً: أَراد الجدار أنْ يَنْقُضَ: أشرف على السُّقُوط.</p> <p>وفي القرآن الكريم⁽²²⁾: (فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقُضَ فَاقَامَهُ)</p>	
--	--

• المبحث الثالث: من حيث تحليل المادة المعجمية:

يقصد به ما يقدّمه المعجم من معلومات حول المادة المعجمية؛ وأهمُّ هذه المعلومات كما يرى المحدثون⁽²³⁾:

أ- ما يتعلّق باللفظ؛ كطريقة النطق، وتحديد الرّسم الإملائي، وبعض المعلومات الصّرفيّة أو النّحويّة أو اللّغويّة.

ب- ما يتعلّق بالمعنى؛ كجلاء الشّرح ووضوحه وعدم الخلط فيه، وهو يمثل أكبر صعوبة يواجهها صانع المعجم لأسباب أهمّها:

1- صعوبة تحديد المعنى.

2- سرعة التطور والتغير في جانب المعنى.

3- اعتماد تفسير المعنى على جملة من القضايا الدلالية التي تتعلق بمنهج دراسة المعنى وشروط التعريف وعوامل التطور الدلالي والتّمييز بين المعاني المركّبة وسائر المعاني الأخرى.

4- توقف فهم جزء من المعنى على درجة اللفظ في الاستعمال وعلى مصاحبته لكلمات أخرى⁽²⁴⁾.

وعلى ضوء ذلك تعددت وسائل تحديد المعنى في المعاجم عامة وفي معاجمنا العربية خاصة، ومن أهمّها:

1 - التفسير بالمغايرة؛ وأكثر ما يكون التعبير عنها بلفظ نقيض أو ضدّ أو خلاف.

2 - التفسير بالترجمة؛ ويكون بشرح المعنى بكلمة أو كلمات من اللغة نفسها أو من لغة أخرى.

3 - التفسير بالمصاحبة؛ وهو ما يصحب الكلمة من كلمات هي جزء من معناها الأساسي.

4 - التفسير بالسياق؛ سواء كان ذلك السياق سياقاً لغوياً أو مقامياً.

5 - التفسير بالصورة؛ وهي من وسائل الإيضاح الحديثة التي تعين على تحديد المعنى ودقته⁽²⁵⁾.

ونستطيع القول بأنّ تحليل المادة المعجمية في معاجم الألفاظ القديمة، شمل جانبي الكلمة وهما المبنى والمعنى؛ ونوضّح ذلك:

أولاً: ما يتعلّق باللفظ (المبنى):

(أ) ضبط الكلمة من الناحية النطقية: وقد اختلف المعجميون القدماء في الاهتمام بهذا الجانب؛ فالعين والجمهرة والتّهذيب مثلاً، لم يعن أصحابها بضبط الكلمة، ولم يجعلوه سمة بارزة لمعاجمهم؛ ذلك أنّهم لم يروا حاجة إلى ضبط الكلمة في عصرهم على حين اهتمّ به المتأخرون ورأوا ضرورته والحاجة إليه، وأوّل من اهتمّ به من القدماء: القالي في كتابه "البارع في اللغة"، ثمّ الجوهري في "الصّحاح"، ثمّ الفيروز آبادي في "القاموس المحيط"، وقد اعتمد القدماء في ضبط الكلمة على أمور أهمّها:

1- الضبط بالنّصّ أو العبارة؛ ومن أمثلة ذلك قولهم: "شَمَج ثوبه يشمجه شَمَجاً بفتح الميم في الماضي وضمتّها في المستقبل وسكونها في المصدر: إذا خاطه خياطة متباعد الكتب"⁽²⁶⁾، وكقولهم: "دبغ الجلد يدبّغه ويدبّغه بفتح الدالّ والباء في الماضي، وفتح الباء وضمتّها في المستقبل، وسكون الباء في المصدر، والدّبّاغ بالكسر ما يدبغ به، والمدبّغة بفتح الميم والباء: الموضع الذي يدبغ فيه"⁽²⁷⁾.

2- الضبط بالوزن أو المثال؛ ومن أمثلة ذلك قولهم: "لغب لغباً ولغوبا ولغوبا كمنع وسَمِع وكَرَم... أعيا أشدّ الاعياء"⁽²⁸⁾، وكقولهم: "الرّشأ، على فَعَلٍ بالتّحريك، ولد الطّبية الذي قد تحرّك ومشى"⁽²⁹⁾.

3- الضبط بالإعجام؛ ومن أمثلة ذلك قولهم: "تَهَتَأ الثّوب: تقطّع وبلي، بالتّاء معجمة بنقطتين من فوق وكذلك تَهَمَأ

(ب) ضبط الكلمة من النَّاحِيَةِ الصَّرْفِيَّةِ والنَّحْوِيَّةِ واللُّغَوِيَّةِ؛ إذ حاول القدماء تقديم بعض المعلومات الصَّرْفِيَّةِ أو النَّحْوِيَّةِ أو اللُّغَوِيَّةِ التي تسهم في فهم المعنى وتوضيحه.

ويتبين لنا ممَّا سبق أنَّ المعجميين القدماء أدركوا أهمية اللَّفْظ في تفسير المعنى وتوضيحه، فدفعهم ذلك إلى الاهتمام بالمادة المعجمية من النَّاحِيَةِ الصَّوْتِيَّةِ أو الصَّرْفِيَّةِ أو النَّحْوِيَّةِ أو اللُّغَوِيَّةِ، غير أنَّها تمايز في معالجة هذا الجانب فيتميز البارِع والصَّحاح والقاموس مثلاً بالضَّبْط، ويتميز المحكم بالنَّواحي الصَّرْفِيَّةِ والنَّحْوِيَّةِ، و الصَّحاح بدرجة استعمال الألفاظ والنَّص على الضَّعيف والمنكر ونحو ذلك، والمقاييس ببيان المعنى الجامع لأصل المادة ومشتقاتها، ويتميز اللسان، والتَّاج بجمع وكثرة الشَّواهد.

ثانياً: ما يتعلق بالمعنى:

أمَّا الجانب الآخر للكلمة وهو المعنى فقد اهتمَّ به القدماء اهتماماً بالغاً تمثل في وسيلتين من وسائل الشَّرح والتَّوضيح هما (31):

الوسيلة الأولى: الشَّرح بالتَّعريف، والمراد به تمثيل المعنى بواسطة ألفاظ أخرى أكثر وضوحاً وفهماً. وبالتَّأمل في المعاجم اللَّفْظِيَّةِ القديمة، نستطيع أن نقسم ذلك إلى قسمين رئيسين:

أحدهما: الشَّرح بالتَّعريف بألفاظ واضحة ومحددة؛ ومن أمثلة ذلك: قولهم: "خَبَعَ الصَّيَّي خُبُوعاً؛ أي فُجِم من شِدَّة البكاء حتَّى انقطع نفسه" (32)؛ فقد شرح المعنى بألفاظ واضحة وحدد معنى الخُبُوع بأنَّه حالة تكون من شِدَّة البكاء المؤدي إلى انقطاع النفس. وقولهم: "المُبْع: الحوار الذي ينتج في الصَّيْف في آخر النَّتاج، والأُنثى هبِعة وسمِّي هبِعا؛ لأنَّه يهْبَع إذا مشى؛ أي: يمدَّ عنقه ويتكاره ليدرك أمه" (33)؛ فقد شرح المعنى بألفاظ بيّنة وواضحة، وحدد معنى المُبْع بأنَّه الحوار، ثمَّ خصص بزمان معين وهو الصَّيْف، ثمَّ حدد بآخر النَّتاج، وبيَّن علة تسميته وهي كونه يمدَّ عنقه متكارها ليلحق بأمه وقولهم: "الغِب: أن ترد الإبل الماء يوماً وتدعه يوماً" (34)؛ فحدد معنى الغِب بأنَّه ورود الإبل للماء في زمن معين وهو يوم بعد يوم.

الآخر: الشَّرح بالتَّعريف بألفاظ غامضة وغير محددة؛ ومن أمثلة ذلك:

- 1- التَّعريف بكلمة (نقيض) كقول بعضهم: "العَقْل نقيض الجهل ومنه عَقْل يعقل عقلاً فهو عاقل" (35).
- 2- التَّعريف بكلمة (ضدّ) كقول بعضهم: "الحقّ ضدّ الباطل" (36).
- 3- التَّعريف بكلمة (خلاف) كقول بعضهم: "والعرض: خلاف الطَّول، والجمع أعراض" (37).
- 4- التَّعريف بالمرادف كقول بعضهم: "مضى هزيع من اللَّيْلِ: كقولك مضى جُرْس وجُرْش وهديء كلّه بمعنى واحد" (38).
- 5- التَّعريف بكلمة (مثل) كقول بعضهم: "الكُهْبَة لون مثل الفُهْبَة" (39).
- 6- التَّعريف بكلمة (معروف) كقول بعضهم: "الخبيص معروف، والخبيصة أخصّ منه. والمخبصة: الملعقة يعمل بها الخبيص" (40).

ونحو ذلك من التَّعريفات العامّة الغامضة التي لا تفيد شيئاً؛ كقولهم: وإِ لبني فلان، ومكان معروف، وماء لبني فلان، ونبات

في الصَّحراء، ودويّة أو طائر، أو موضع، وكقولهم: البياض لون الأبيض، والسّود لون الأسود الخ ذلك من ألفاظ مبهمّة وغير محدّدة المعنى، ممّا دفع أحد المحدثين إلى اتّهام المعاجم اللفظيّة القديمة بابتعادها عن صفات المعجم الجيد؛ إذ يقول: "وفي الحقّ أنّ كثيراً جدّاً من الألفاظ في المعاجم قد أهمل شرحها إهمالاً شنيعاً فجاءت دلالتها غامضة أو مبتورة وبعدت عن الدّقة التي هي من أهمّ صفات المعجم الجيد"⁽⁴¹⁾. والحقّ أنّ هذا الأمر - وإنّ عدّ عيباً من عيوب المعجم الجيّد - إلا أنّه لا يقلل من قيمة المعاجم اللفظيّة القديمة إذا قارنا ذلك بتلك الجهود التي بذلت في جمع المادة وترتيبها، بل إنّ اعتماد الشّرح بالتّعريف لم يكن هو الوسيلة الوحيدة في بيان المعنى المعجميّ، وممن اعتمد هذه الوسيلة اعتماداً كليّاً صاحب "القاموس"، ولكنّه مع ذلك لم يسلم من التّقدّ اللاذع من صاحب "الجاسوس على القاموس" فجّلّ نقده كان منصّباً على طريقته في شرح المعنى كالإيهام وقصور العبارة وتعريف اللفظ بالمعنى المجهول ونحو ذلك.

الوسيلة الأخرى (الشّرح بالتّعريف مقترباً بالشّاهد)؛ ففي سائر المعاجم اللفظيّة الأخرى قد ضمّت إلى جانب الشّرح بالتّعريف شواهد يستطيع القارئ من خلالها تحديد المعنى المراد؛ حيث أدرك معظم المعجميين القدماء، أهمية الشّاهد في شرح المعنى فلجأوا إلى الاستشهاد بالتّصوُّص ضمن المعايير التي وضعوها للفصاحة، وكانت نتيجة ذلك أنّ جاءت مصادر احتجاجهم على النّحو التّالي: أ - الاحتجاج بالقرآن الكريم.

ب- الاحتجاج بالحديث الشّريف.

والذي يبدو من تصفّح المعاجم اللفظيّة القديمة هو أنّ أصحابها لم يكن بينهم خلاف في الاحتجاج بالقرآن ولا بالحديث الشّريف ومن هنا رأينا المعاجم اللفظيّة تحفل بمذنبين المصدرين؛ وفي ذلك يقول الشّيوطي: "ومن ينعم النّظر في معاجم اللّغة وكتب قواعد ما يجد كتب اللّغويين أوفر حظّاً في الاستشهاد بالشّعر والنّثر على السّواء في إثبات معنى أو استعمال كلمة، ونجد النّحاة يكادون يقتصرون على الشّعر"⁽⁴²⁾.

ج- الاحتجاج بالشّعر: وممّا يلاحظ على المعجميين هنا استشهادهم بأبيات غير منسوبة والاكتفاء بقولهم قال الشّاعر، أو أنشدنا، ونحو ذلك من العبارات التي تخلّ بالشّاهد اللّغوي؛ ذلك أنّه لا يجوز الاحتجاج بشعر أو نثر لا يعرف قائله، خوف أنّ يكون ملوّد، أو من لا يوثق بفصاحته، على حدّ قول الشّيوطي⁽⁴³⁾.

ويقف "المعجم الكبير" موقفاً فريداً في قضية الاستشهاد؛ فهو يعتمد على أشعار الجاهليين والإسلاميين والمولّدين والمعاصرين، ولا يفوت "المعجم الكبير" أنّ ينبه في مستهل كلّ مجلّد من مجلّداته إلى أنّ ما يجده القارئ من أشعار لشعراء من بعد عصر الاحتجاج، كأبي تمام والبحتري وابن الرّومي والمعري وصولاً إلى بعض الشّعراء المحدثين ليست شواهد لإثبات الدّلالة اللّغويّة، وإنّما هي للاستئناس بما على استمرار الدّلالة، أو على تطورها أحياناً، وهو أمر يفيد صانعي المعجم التّاريخي الذي بدأ العمل فيه في إطار اتّحاد المجامع اللّغويّة العلميّة العربيّة، فهي بهذا المعنى أمثلة للاستعمال اللّغوي متابعه لصنيع الرّخّشري في معجمه: "أساس البلاغة"⁽⁴⁴⁾، وهو ما جرى العمل به في الأجزاء المطبوعة من "المعجم الكبير".

* الفصل الثّاني: صناعة "المعجم الكبير":

• المبحث الأوّل: من حيث التّصنيف والحجم والتّحرير:

يصنّف "المعجم الكبير" على أنّه من المعاجم العامّة⁽⁴⁵⁾، ويعرف د. محمود فهمي حجازي المعاجم العامّة تعريفاً كمياً حيث يذكر أنّها "يتراوح عدد مداخلها بين خمسين ألف ومئة وثلاثين ألف مدخل، ويكون المعجم في مجلّد واحد كبير تتراوح صفحاته

بين 850 صفحة و1570 صفحة؛ وعلى هذا التعريف الكمي يكون "المعجم الكبير" من أكبر المعاجم العامة، ويمكن إضافة محدداً آخر وهو التنوع؛ حيث لا يقتصر المعجم العام على مجال معرفي واحد، بل يكون شاملاً وجامعاً للفروع المعرفية الأخرى؛ وهذه المعجمات الكبيرة تمثل اتجاهًا جديدًا لتلبية متطلبات الطلاب والمترجمين والباحثين، بعضها مزدوج يقدم المفردات من كل المستويات اللغوية، من اللغة الأدبية إلى مستويات العامية، مع معلومات عن استخدامها في التركيب النحوي ومستوى استخدامها اجتماعيًا أو قطريًا والتخصصات التي تنتمي إليها، وقد وصل عدد مدخل المعجم الكبير للإنجليزية والألمانية إلى 280 ألف كلمة في 1700 صفحة، وللإنجليزية والفرنسية إلى 240 ألف كلمة⁽⁴⁶⁾.

* أمّا من حيث الحجم فقد صدر المجلد الأول من هذا "المعجم الكبير" منذ أكثر من اثنين وأربعين عامًا، وخلال هذه العقود أنجز المجمع عشرة مجلدات فقط من المعجم ابتداءً من حرف الهمزة حتى حرف الزاء، وعلى هذا المعدل فمن المتوقع أن يخرج المعجم فيما بين 20 إلى 25 مجلدًا، ولو صحَّ هذا التوقع يكون المعجم أوسع معجم عرفته العربية في تاريخها.

لكن إذا استمر إنجاز "المعجم الكبير" بنفس المعدل الزمني الذي بدأ به واستمر حتى الآن فسيكون المعجم بحاجة إلى نحو أربعين سنة أخرى أو أكثر ليكتمل، ونظرًا للأهمية الكبرى التي يعلّقها المثقفون العرب على مثل هذا المعجم، فقد وضع مجمع اللغة العربية بالقاهرة مؤخرًا خطة لتسريع معدل الأداء في إنجاز المعجم؛ وذلك عن طريق تشكيل ثلاث لجان معجمية تقوم على تحرير المعجم بدلاً من لجنة واحدة كما هو الحال الآن، كما تعهدت وزارتا التعليم والمالية المصريتان بتوفير الإعتمادات المالية الإضافية التي يحتاج إليها هذا المشروع؛ وعليه فقد تعهد حسن الشافعي⁽⁴⁷⁾ في حوار مع جريدة الأهرام والتزم بإصدار "المعجم الكبير" خلال خمس أو سبع سنوات.

* أمّا من حيث التحري فالطريقة المتبعة في صناعة "المعجم الكبير" هي ما يمكن أن نطلق عليها اسم "الطريقة التقليدية"؛ حيث تقوم على: توزيع المواد اللغوية على المحررين؛ ليقوموا بتفريغ المداخل داخل (بطاقات بحثية) أو (جذاذات) كما يسميها المعجميون، ثم ترتيب المادة اللغوية داخليًا حسب الشكل الخارجي للألفاظ، ومن حيث ترتيب حسب الدلالة، ثم يقوم المحررون بتوثيق المادة اللغوية من سائر المعجمات، وبعدها يقومون بتغذية المادة بالشواهد النثرية والشعرية، ثم نقل المادة من الجزائز إلى أوراق وصوغها صياغة معجمية حديثة، ثم رفع المادة إلى لجنة المعجم للمناقشة وإدخال تعديلاتها⁽⁴⁸⁾.

وهناك طريقة أخرى في إخراج المادة اللغوية، يمكن أن نسميها (الطريقة الحديثة)، وتقوم في الأساس على توظيف على الحاسب الآلي في الصناعة المعجمية في جميع مراحلها؛ حيث يمكن من خلاله توفير مادة لغوية موسوعية تمكننا من استقصاء كثير من المواد التي ربما تغيب عن العمل اليدوي. وهناك برامج لغوية على الحاسوب يمكن أن تستخدم في وضع الجذور اللغوية المحتمل ورودها منطقيًا في اللغة العربية، وذلك بأن يكون هذا الجذر موزعًا على جدول ذي سبعة حقول تستوعب الأحرف التي يمكن أن ترد بها الكلمة العربية، وبعد إيجاد الجذور، توزع المواد كالمسابق على المحررين ولكن في هذه المرة على المحرر أن يبدأ باستخدام الحاسب في البحث عن استقصاء كل ما يتعلق بالمادة اللغوية من مصادر، وشواهد. وأن يكون الحاسب موجودًا كذلك أثناء تداول المادة.

● المبحث الثاني: من حيث التأصيل:

مفهوم التأصيل Etymology على نحو ما استقرّ في إطار علم اللغة المقارن في أوروبا في القرنين التاسع عشر والعشرين لا يقتصر على بحث الكلمات الدخيلة في لغة ما من لغة أخرى، بل يستوعب - من حيث المبدأ - كل كلمات اللغة، ومنها الكلمات الموروثة عن اللغة الأقدم التي نجدها مشتركة في لغات الفرع اللغوي الواحد مع تغيرات صوتية وتغيرات في الصيغة، وهذا المفهوم أخذت به المعجمات العامة والجامعية المؤلفة للغات الأوروبية، ولم يدخل التأصيل أكثر المعجمات الصغيرة، وأخذ

بهذا المفهوم معجم عربي واحد، هو "المعجم الكبير"؛ ولهذا نجد التأصيل في بداية عدد كبير من المواد اللغوية المورثة والمشتقة في الفصيلة اللغوية التي تنتمي إليها العربية إلى جانب تأصيل الكلمات المعربة والدخيلة، ولكنه لا يكاد يوجد في المعجمات الأخرى لمجمع اللغة العربية. وهناك اهتمام خاص في المشروعات المعجمية الكبيرة والجامعية بالتأصيل، ويتضح من ذكر التأصيل وخبرائه على الغلاف الخارجي أو الداخلي والإشارة إليه في المقدمة وفي دليل استخدام المعجم، ويتأكد ذلك الاهتمام في داخل أكثر المواد المعجمية بطريقة منظمة. يتناول التأصيل أصل كلمة المدخل في اللغة المصدر، والتغيرات اللغوية التي حدثت حتى وصلت الكلمة إلى صيغتها الحالية، وعلى سبيل المثال فإن تأصيل أكثر الكلمات في الإنجليزية يمضي بها إلى الفرع الجرمانى أو إلى اللاتينية أو اليونانية أو الفرنسية، ويعود بقدر منها إلى الإسبانية والإيطالية والروسية، وهنا كلمات أخرى دخلت إليها من العربية والفارسية والتركية والأردية، بل هناك مفردات عامية دخلت اللغات الأوربية، وأصل بعض هذه الكلمات من لغات الهنود الحمر والجزر البولينية، وكل اللغات الحية فيها ألفاظ دخيلة، ولكن بعضها أصبح عالمياً. ومن التأصيل المعجمي في المعجمات العامة والجامعية الحديثة أن يكشف هذه الأصول ويعرضها للقارئ بطريقة دقيقة ومركزة، وهذا جانب يربط اللغة بالحياة، وإثما في الوقت نفسه صورة من لقاء اللغات والثقافات، وهناك معجمات عامة تضيف بعد التأصيل بيان تاريخ أقدم استخدام موثق للكلمة في اللغة التي يعد لها المعجم، من تلك المعاجم المعجم العام من إنتاج لاروس للغة الفرنسية.

يتضمن التأصيل في المعجمات الكبيرة والجامعية ما يأتي:

- 1- اللغة المصدر التي دخلت منها الكلمة؛ مثال ذلك قد تكون الكلمة دخلت من الفرنسية القديمة إلى الإنجليزية، اللغة المصدر هناك هي الفرنسية القديمة.
- 2- الصيغ المناظرة في لغات أخرى من الفصيلة نفسها، وهنا تذكر صيغ أخرى من لغات هذا الفرع اللغوي؛ ومثل هذا مطبق في "المعجم الكبير" في تأصيل مواد لغوية كثيرة وأصيلة بذكر النظائر في اللغات السامية المختلفة.
- 3- الصيغة الأقدم التي نشأ عنها كل ما سبق، وفي تلك الحالة تذكر الكلمة اللاتينية بصيغتها ومعناها.
- 4- يكون التأصيل بطريقة دقيقة مع استخدام رموز محددة تجعل نظام التحرير صحيحاً من الناحية العلمية وواضحاً للقارئ واقتصادياً في التفقات؛ هذه الرموز المحددة بدائل لعبارات طويلة تستهلك الوقت والجهد والمال؛ أهم هذه الرموز بعد قلب اتجاه الكتابة : < أصلها، = تساوي، .: ولهذا.
- 5- يوضع التأصيل كله بين قوسين معقوفين.
- 6- توضع كل صيغة بكتابتها بالحرف اللاتيني أو تنقل إليه إذا كانت كتابتها العادية بخط آخر؛ مثل الخط الكيريلي أو اليوناني أو العبري أو الكانجي يكتب مع كل صيغة معناها في لغتها.
- 7- يوضع نظام اختصارات للغات حرصاً على الترشيح: L. = Latin G. Greek
- 8- التأصيلات الخاصة بكلمات مختصرة أو منحوتة أو منسوبة لا يكون بالبحث في مراحل تاريخية أقدم، بل يكون طبقاً للآتي:

(أ) يكون تأصيل الاختصارات ببيان الكلمات التي أخذ عنها الاختصار؛ وذلك مثل: ليزر:

(ب) الكلمات المكوّنة بطريق التّحت من كلمتين أو أكثر يكون تأصيلها بيان الكلمتين المكوّنتين أو الكلمات

المكوّنة: بَ سَمَل = قال بسم الله الرحمن الرحيم ، Motel < Motor + hotel

(ج) الكلمات المكوّنة من صيغة النّسب وجمعها: الشّوقيات، جمع شوقيّة؛ أي قصيدة شوقيّة، نسبة إلى شوقي.

سيفيّات، جمع سيفيّة؛ أي قصيدة متّصلة بسيف الدّولة. روميّات، جمع روميّة؛ أي قصيدة في الصّراع مع الرّوم.

رباعيّات، جمع رباعيّة؛ أي قصيدة رباعيّة.

* السّمات التي امتاز بها المعجم الكبير على المعاجم العربية القديمة⁽⁴⁹⁾:

1- الشّمول: فهو لم يقتصر على ألفاظ فترة زمنيّة محدّدة، وإنّما أضيفت ألفاظ مرتبطة بمستجدات الحضارة الإنسانيّة الحديثة.

2- ضبط المصطلحات العلميّة وتفسيرها، مع ذكر المقابل الأعجمي.

3- تفسير المداخل غير المفهومة في المعاجم القديمة.

4- إضافة معانٍ جديدة للكلمة تنتمي للعصر الحاضر؛ مثل (الهاتف: بمعنى التّلفون).

5- استنباط معانٍ كليّة للمادة، ووضعها قبل إيراد المدخل والمعتمد في هذه الطريقة معجم "مقاييس اللّغة" لابن فارس؛ حيث كان يرد أغلب المفردات المنضويّة تحت المدخل إلى معنى كلّّي تلتقي فيه تلك المفردات فهي تمثل عروقاً تتفرّع من نبع واحد.

6- إضافة المقابلات السّاميّة والشرقيّة.

7- الرّسوم التّوضيحيّة.

• المبحث الثالث: من حيث مؤشرات الاستخدام:

نفهم مؤشرات الاستخدام على أنّها محدّدات استخدام اللفظ، أو هي تحديد فئة المستخدم للمفردة المعجميّة سواء من حيث النّطاق الجغرافي، أو المستوى الاجتماعي، أو الانتماء المهني، ويعرّف الدّكتور/ محمود فهمي حجازي مؤشرات الاستخدام قائلاً: "هي ما يرشد إلى استخدام غير شائع في كلّ المنطقة اللّغويّة، تذكر المؤشرات ما يوضح الاستخدام أو مستواه أو التّصنيف الاجتماعي له"⁽⁵⁰⁾، ويفيد ذكر مؤشر الاستخدام في فهم دلالات المفردة المعجميّة وتوضيح السيّاقات الواردة فيها. وقد صنّف الباحثون هذه المؤشرات من خلال:

1- المنطقة الجغرافيّة؛ ويقتصر بيان ذلك على الكلمات والتّعبيرات غير المشتركة، والتي تستخدم في منطقة جغرافيّة محدّدة.

2- درجة القبول الاجتماعي؛ ومن هناك التّحفظ تجاه بعض الكلمات أو الدّلالات بأنّها مكشوفة فاضحة أو بذئية أو عاميّة.

3- المستوى الثّقافي؛ ويقتصر بيان ذلك على الكلمات الشّعريّة، والكلمات التي يتّسم بها حديث الأكاديميين، والكلمات المألوفة في الخطاب الدّيني.

4- الانتماء المهني؛ ويتّصل ذلك بالمصطلحات المختصّة بتخصص محدّد ينسب إليه المصطلح؛ حيث تتعدّد دلالات الكلمة بتعدد التّخصصات، فيراعى ذلك في مؤشرات الاستخدام وبيان المعنى.

5-مدى القدم؛ ومن حيث الجانب توصف بعض الدلالات بأنها بائدة.

وبالنظر في مادة "المعجم الكبير" نجد مفردات معجمية أخذت حظها في تحديد مؤشر الاستخدام؛ مثل المفردة "آب" حيث تحدد دلالة اللفظ وأصله واللغات التي تستخدمه أو انحدر منه، ومع ذلك فلا يذكر المعجم التوزيع الجغرافي لاستخدامه المعاصر، كذلك لا نجد دلائل واضحة على تحديد مؤشرات الاستخدام لمفردات معجمية أخرى؛ مثل: لفظ "انكلترا" حيث يذكر المعجم: "ينظر: انجلترا"، دون أن يحدد المناطق الجغرافية التي تستخدم فيها هذه الصورة أو تلك، وهو كذلك غفل عن ذكر صورة "انغليز" كصورة للمفردة المعجمية "انجليز"، وبالتالي لم يوضح لنا النطاق الجغرافي لكل من الصورتين. ومثال آخر حينما يعرض للفظ الدال على العضو التناسلي الذكري لا يذكر المعجم هل اللفظ عادي أو بذيء في الاستخدام اللغوي، كما لا يذكر نطاق استخدام اللفظ، وهل يستخدم بهذه الصورة اللفظية في كل الدول العربية، أم أن اللفظ صور أخرى وهكذا⁽⁵¹⁾.

* الخاتمة:

توصل البحث إلى عدد من النتائج أبرزها ما يلي:

* اعتمد المجمعون في تأليف "المعجم الكبير" منهجية جديدة تجمع بين ما قام به بعض القدامى في معاجمهم وما اتبعته أمهات المعجمات الغربية الحديثة، لقد نحى في هذا المعجم المعاجم الغربية في استخلاص المعاني العامة المشتركة التي تدور حولها ألفاظ المادة الواحدة. ويتميز "المعجم الكبير" بالبحث عن أصول الألفاظ العربية؛ فأردف الألفاظ العربية بنظيراتها في اللغات السامية - أو في غيرها من اللغات - كلما كان ذلك ممكناً.

* تحمل مجمع اللغة العربية بالقاهرة عبء إنجاز ما يقوم به من أجل إخراج "المعجم الكبير"؛ ذلك المعجم الذي يعد أضخم مشروع يتبناه المجمع منذ عام 1946م، وطُبع منه عشرة أجزاء، والعمل مستمر في هذا المعجم بنشاط ملحوظ في الأجزاء التالية، وبالمعجم لغة وأدب ونحو وصرف وبيان وبلاغة، وفيه أيضاً المصطلحات الشائعة في التاريخ والجغرافيا وعلم النفس والفلسفة والمعارف الإنسانية وعلوم الحياة والحضارة ومصطلحات علمية وفنية، ومصطلحات العلوم اللغوية والإنسانية، والعلوم الحديثة والمستحدثة لتضفي عليه طابعه الموسوعي.

* يتناول المعجم بحث تاريخ الكلمات مبتدئاً بكتابة النمار في القرن الرابع الميلادي، ومنتهاً بنهاية القرن الثالث الهجري، وهو عصر الاكتمال اللغوي العربي. وميدان الدراسة: كلمات القرآن، والحديث، والشعر، والأمثال، والمؤلفات التاريخية، والجغرافية، وكتب الأدب، والكتابات المنقوشة، والمخطوطات على أوراق البردي والنقود.

وقد ترك أسماء الأشخاص والقبائل والبلاد إلا ماله صلة ببيان معنى اسم الجنس، كما ترك المشتقات القياسية الخاصة بالتصارييف اللغوية، عالج الحروف الدالة على معنى في غيرها بتوسع؛ وهي المسماة بحروف المعاني، وهي في الأصل من خصائص القواعد النحوية، فتوسع في شرحها؛ لكي يتسنى لمستخدم المعجم أن يجد فيها ما يساعده على فهم اللغة العربية، ورتب الكلمات على حسب أصولها، ترتيباً ألفبائياً من، وتبدأ المادة بالفعل المجرد، ثم المزيد، ثم يذكر الأسماء كلها بعد الأفعال، ورتب الأسماء على نظام ترتيب الأفعال فيأتي بالمجرد منها أولاً ثم المزيد. ويتبع الكلمات العربية بالكلمات الأعجمية المعربة الزائدة على ثلاثة أحرف والتي تصرف فيها العرب بالاشتقاق، أما الكلمات التي لم يتصرف فيها العرب باشتقاق فعدت حروفها كلها أصلية مع ضبط كل كلمات المعجم وشواهد.

* أدخل المجمع في معجمه الكبير ألفاظاً لم ترد في معجم سابق، فقد أخذ المعجم مفردات من الحياة المعاشة، و"سجل لغته الخاصة، وهي جزء من اللغة العامة"، وهكذا تتكامل مادة "المعجم الكبير" - لغوياً وأدبياً وموسوعياً- الأمر الذي لم يحظ به معجم عربي من قبل، كما يتسع فضاءه اللغوي لرحلة العربيّة عبر الأزمنة والعصور، والأماكن والبيئات، باعتبارها لغة قديمة متجددة وحيّة متطورة، وقادرة على الوفاء باحتياجات أصحابها في كلّ مجال.

* يقدّم المعجم معلومات حول المادة المعجميّة؛ أهمّها: أ- ما يتعلّق باللفظ؛ كطريقة النطق، وتحديد الرّسم الإملائيّ أو الهجائيّ، وبعض المعلومات الصرفيّة أو النحويّة أو اللّغويّة. ب- ما يتعلّق بالمعنى؛ كجلاء الشّرح ووضوحه وعدم الخلط فيه، وهو يمثل أكبر صعوبة يواجهها صانع المعجم لأسباب؛ من أهمّها: صعوبة تحديد المعنى، وسرعة التّطور والتّغير في جانب المعنى، واعتماد تفسير المعنى على جملة من القضايا الدّلاليّة التي تتعلّق بمنهج دراسة المعنى وشروط التّعريف وعوامل التّطور الدّلالي والتّمييز بين المعاني المركزيّة وسائر المعاني الأخرى، وتوقف فهم المعنى في بعض أجزائه على درجة اللفظ في الاستعمال وعلى مصاحبته لكلمات أخرى.

* يصنّف "المعجم الكبير" على أنّه من أكبر المعاجم العامّة، وهذا من حيث التّعريف الكمي، كما يمكن إضافة محدّدًا آخر وهو التّنوع؛ حيث لا يقتصر المعجم العام على مجال معرّفي واحد، بل يكون شاملاً وجامعاً للفروع المعرفيّة الأخرى؛ وهذه المعجمات الكبيرة تمثل اتّجاهاً جديداً لتلبية متطلبات الطّلاب والمترجمين والباحثين، بعضها مزدوج يقدّم المفردات من كلّ المستويات اللّغويّة، من اللّغة الأدبيّة إلى مستويات العاميّة، مع معلومات عن استخدامها في التّركيب النّحوي ومستوى استخدامها اجتماعياً أو قطعياً والتّخصصات التي تنتمي إليها.

1. ابن فارس (أبو الحسين أحمد) (329هـ - 1004م / 395هـ - 1004م)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ / 1979م، 1 / 3، 21، 65، 233، 512 - 6 / 160.
- ابن فارس، معجم مجمل اللغة، تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1406هـ / 1986م، 1 / 75، 928.
2. محمود فهمي حجازي (1940م-)، "الجاهات معاصرة في صناعة المعجمات العامة"، مؤتمر الجمع في دورته التاسعة والستين، يوم الثلاثاء 29 من المحرم سنة 1424هـ، الموافق 1 من أبريل (نيسان)، سنة 2003م.
3. أستاذ بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية.
4. محمد صالح الجبوري، "المعجم الكبير وأثره في تطور اللغة العربية"، ينظر الموقع الإلكتروني:
<http://www.inairaq.net/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9>
5. مصطفى عبد المولى، فن تحرير المعجمات في مجمع اللغة العربية، دار الفلاح، مصر، 2007م.
6. ينظر: الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي (100هـ - 170هـ / 718م - 786م)، معجم العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت.
7. حكي الليث بن المظفر (180هـ) محاولة الخليل هذه، فيقول: "كنت أصير إلى الخليل بن أحمد فقال لي يوماً، لو أن إنساناً قصد وألف حروف ألف، وباء، وتاء، وثاء على أمثلة لاستوعب في ذلك جميع كلام العرب فتهياً له أصل لا يخرج عنه شيء منه بته، قال: فقلت له وكيف يكون ذلك؟ قال: يؤلفه على الثنائي، والثلاثي، والرباعي، والخماسي وأنه ليس يُعرف للعرب كلام أكثر منه، قال الليث: فجعلت أستفهمه ويصف لي ولا أفهم ما يصف فاختلعت إليه في هذا المعنى أياماً؛ ثم اعتلّ وحججت فما زلت مشغفاً عليه وخشيت أن يموت في علته فيبطل ما كان يشرحه لي فرجعت من الحج وصرت إليه فإذا هو قد ألف الحروف كلها على ما في صدر هذا الكتاب؛ فكان يملئ عليّ ما يحفظ، وما شك فيه يقول لي، سل عنه فإذا صحّ فأثبته إلى أن عملت الكتاب". راجع مقدمة: المحكم والمحيط الأعظم، لأبي الحسن علي بن إسماعيل بن سيده (398هـ / 1007م - 458هـ / 1066م)، تحقيق: مصطفى السقا - حسين نصار، مطبعة البابي وأولاده بمصر، القاهرة، 1377هـ.
8. ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن) (223هـ / 837م - 321هـ / 933م)، جهرة اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م، 1 / 41.
9. الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد) (ت: 393هـ / 1003م)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، نشر دار العلم للملايين، بيروت، 1990م، 1 / 33.
10. مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، الطبعة الرابعة، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 1425هـ / 2004م، ص. 29.
11. إبراهيم بيومي مذكور (1902م - 1996م)، المعجم الكبير، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مقدمة الجزء الأول، ص هـ.
12. حسين نصار، المعجم العربي نشأته وتطوره، الطبعة الثانية، مطبعة دار مصر للطباعة، القاهرة، 1968م، 2 / 738.
13. الشعراء الهذليون، ديوان الهذليين، تعليق: محمد محمود الشنقيطي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1385هـ / 1965م، 2 / 162.
14. ابن سيده، المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1417هـ / 1996م، 2 / 169.
15. الزبيدي، تاج العروس، دار الهداية للطباعة والنشر، القاهرة، باب "رود"، 8 / 128.

16. لم أعر على هذا البيت في ديوان أبي العلاء المعري، وبحث في المعاجم عن مادة (رعل) فلم أجد هذا البيت، مع أنَّ كلمة "رعل" موجودة.
17. من قصيدة: "نراوح بالحوادث أو نغادي"، أحمد شوقي (1351هـ/1932م)، الشوقيات، دار العودة، بيروت، 1988م، 1/ 89.
18. ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، مقلوبه (روح)، 4/ 3. الجوهري، الصَّحاح، باب (حلا)، 6/ 317.
19. الأزهرى، تهذيب اللُّغة، تحقيق/ محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربى، بيروت، 2001م، 1/ 280. ابن منظور، لسانالعرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، 1414هـ، 1/ 601. ابن فارس، مقاييس اللُّغة، 4/ 323.
20. الجاحظ، الحيوان، الطبعة الثانية، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1424هـ، 6/ 345.
21. البيتان موجودان عند: أبي القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الرَّخْشَرِي (467هـ-538هـ)، ربيع الأبرار ونصوص الأخيار، مؤسسة الأعلمي، بيروت، 1412هـ، 5/ 469.
22. الآية 77/سورة الكهف.
23. ينظر: أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، عالم الكتب، القاهرة، 1418هـ/1998م، ص. 115.
- تأمَّ حَسَّان عمر (1918م-2011م)، اللُّغة العربيَّة معناها ومبناها، الطبعة الثَّانية، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، 1979م، ص. 325.
24. أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، ص. 117.
25. أحمد بن محمد أبو الفرج، المعاجم اللُّغويَّة في ضوء دراسات علم اللُّغة الحديث، دار النَّهضة العربيَّة، بيروت، 1966م، ص. 102.
26. القالي، البار، تحقيق: هشام الطَّعان، مكتبة النَّهضة، بغداد، 1975م، مادة (شج)، ص. 620.
27. المصدر السَّابق، مادة (دبغ)، ص. 351.
28. الفيروزآبادي (مجد الدِّين) (729هـ-817هـ/ 1329م-1415م)، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التَّراث في مؤسسة الرِّسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُّوسى، الطبعة الثَّامنة، مؤسسة الرِّسالة للطباعة والنَّشر، بيروت، 1426هـ/2005م، مادة (لغب)، 1/ 313.
29. الجوهري، الصَّحاح، مادة (رشأ)، 1/ 53.
30. المصدر السَّابق، مادة (هتأ)، 1/ 82.
31. أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، ص. 120 فما بعدها.
32. الخليل بن أحمد، العين، مادة (خبع)، 1/ 79.
33. الأزهرى، تهذيب اللُّغة، مادة (هبع)، 1/ 147.
34. الجوهري، الصَّحاح، مادة (غب)، 1/ 190.
35. الخليل بن أحمد، العين، مادة (عقل)، 1/ 157.
36. ابن دريد، الجمهرة، مادة (حقق)، 1/ 62.

37. ابن سيده، المحكم، مادة (عرض)، 242/1.
38. الأزهري، تهذيب اللغة، مادة (هزج)، 132/1.
39. الجوهري، الصحاح، مادة (كهب)، 215/1.
40. المصدر السابق، مادة (حبص)، 103/3.
41. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980م، ص. 249.
42. عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (911هـ)، الاقتراح في أصول النحو، تحقيق: عبد الحكيم عطية- علاء الدين عطية، دار البيروني، دمشق، 1427هـ/ 2006م، ص. 59.
43. السيوطي، الاقتراح في أصول النحو، ص. 55.
44. الزنجشيري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، 1419هـ/ 1998م.
45. محمود فهمي حجازي، "إنجازات معاصرة في صناعة المعجمات العامة"، ص. 18.
46. المرجع السابق، ص. 19، 20.
47. الأستاذ الدكتور: حسن محمود عبد اللطيف الشافعي (1930م-); رئيس مجمع اللغة العربية بالقاهرة حالياً.
48. مصطفى عبد المولى، فن تحرير المعجمات في مجمع اللغة العربية، ص. 121 وما بعدها.
49. المرجع السابق، ص. 122.
50. محمود فهمي حجازي، "إنجازات معاصرة في صناعة المعجمات العامة"، ص. 20.
51. المعجم الكبير، 1/ 646.
- * المصادر والمراجع:**
- القرآن الكريم.
- إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980م.
- أحمد أبو الفرج، المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1966م.
- أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، بيروت، 1988م.
- أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، عالم الكتب، القاهرة، 1418هـ/ 1998م.
- الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق/ محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2001م.
- تمام حسنان، اللغة العربية معناها ومبناها، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979م.
- الجاحظ، الحيوان، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، 1424هـ.

- حسين نصّار، المعجم العربي: نشأته وتطوره، الطبعة الثّانية، مطبعة دار مصر للطباعة، القاهرة، 1968م.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق/ مهدي المخزومي، إبراهيم السّامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، (د.ت).
- الجوهري، الصّحاح تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تحقيق/ أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1990م.
- ابن دريد، جمهرة اللّغة، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م.
- الرّيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية للطباعة والنّشر، القاهرة، (د.ت).
- الرّخشي، ربيع الأبرار ونصوص الأخيار، مؤسسة الأعلمي، بيروت، 1412هـ.
- الرّخشي، أساس البلاغة، تحقيق/ محمّد باسل عيون السّود، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1419هـ/ 1998م.
- ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق/ مصطفى السّقا- حسين نصّار، مطبعة البابي، مصر، 1377هـ .
- ابن سيده، المخصص، تحقيق/ خليل إبراهيم جفال، دار إحياء الثّراث العربي، بيروت، 1417هـ/ 1996م.
- السّيوطي، الاقتراح في أصول النّحو، تحقيق/ عبد الحكيم عطية-علاء الدّين عطية، دار البيروني، دمشق، 1427هـ/ 2006م.
- الثّعراء الهذليّون، ديوان الهذليّين، ترتيب وتعليق/ محمّد محمود الشّنقيطي، الدّار القوميّة للطباعة والنّشر، القاهرة، 1385هـ.
- ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تحقيق/ عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر، سورّيّة، 1399هـ/ 1979م.
- ابن فارس، معجم مجمل اللّغة، تحقيق/ زهير عبد المحسن سلطان، الطبعة الثّانية، مؤسسة الرّسالة، بيروت، 1406هـ/ 1986م.
- الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق/ مكتب تحقيق الثّراث في مؤسسة الرّسالة، بإشراف/ محمّد نعيم العرقسوسي، الطبعة الثّامنة، مؤسسة الرّسالة للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، 1426هـ/ 2005م.
- القالي، البارع في اللّغة، تحقيق/ هشام الطّعان، مكتبة النّهضة، بغداد، 1975م.
- مجمع اللّغة العربيّة بالقاهرة، المعجم الوسيط، الطبعة الرّابعة، مكتبة الشّروق الدّوليّة، القاهرة، 1425هـ/ 2004م.
- مجمع اللّغة العربيّة بالقاهرة، المعجم الكبير، القاهرة.
- مصطفى عبد المولى، فن تحرير المعجمات في مجمع اللّغة العربيّة، دار الفلاح، مصر، 2007م.
- ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثّالثة، دار صادر، بيروت، 1414هـ .

• المحاضرات والمقالات في المجلّات الدّوريّة:

- أحمد شفيق الخطيب، "حول المعجم العربي الحديث"، من محاضرات الموسم الثّقافي الأوّل لمجمع اللّغة العربيّة الأردني، 1983م .
- أحمد محمّد الضّبيب، "الاستشهاد بشعر المولّدين والمعاصرين في المعجم الكبير"، قسم اللّغة العربيّة، كليّة الآداب، جامعة الملك سعود، الرّياض.
- أحمد محمّد المعتوق، "المعاجم اللّغويّة العربيّة: المعاجم العامّة — وظائفها ومستوياتها وأثرها في تنمية لغة النّاشئة: دراسة وصفيّة تحليليّة نقدية"، منشورات المجمع الثّقافي، أبو ظبي، الإمارات العربيّة المتّحدة، 1999م.
- جمعيّة المعجميّة العربيّة، "مجلّة المعجميّة"، تونس، العددان الخامس والسادس، 1409هـ.

-جمعية المعجمية العربية، "في المعجمية العربية المعاصرة"، تونس، وقائع ندوة ماثوية لأحمد فارس الشدياق، وبتونس البستاني، ورنجات كوزي.

-ريعة بريق، "أثر اللسانيات الحديثة في صناعة المعجم الوسيط"، مجلة الذّاكرة، الجزائر، العدد الثّامن، يناير، 2017م.

-عبدالقادر البار، "مكانة المعجم في علم اللّغة"، مجلة الأثر، الجزائر، العدد 21، ديسمبر 2014 م .

-عدنان الخطيب، "المعجم العربي بين الماضي والحاضر"، محاضرات لطلاب قسم الدّراسات الأدبيّة واللّغويّة، 1966م.

-علي القاسمي، "المعجم التّاريخي للغة العربيّة هل نستطيع أن ننجزه بعد مائة عام؟"، بحث منشور بجريدة القدس العربي، عدد 19-4-2006م.

-محمّد رشاد الحمزاوي، "المعجم العربي المعاصر في نظر المعجميّة الحديثة، مجلة مجمع اللّغة العربيّة بدمشق، المجلد (78)، الجزء (4)..

-محمّد صالح الجبوري، "المعجم الكبير وأثره في تطور اللّغة العربيّة"، ينظر الموقع الإلكتروني:

<http://www.inairaq.net/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9>

-محمود فهمي حجازي، "أنجاءات معاصرة في صناعة المعجمات العامّة"، مؤتمر الجمع في دورته الثّاسعة والسّتين، 1424هـ / 2003م.

• الأبحاث العلميّة:

-ثماني بنت محمّد بن سليم الصّفدي، "الاستدراك على المعاجم العربيّة لدى اللّغويين العرب: دراسة تطبيقيّة"، رسالة دكتوراه في كليّة اللّغة العربيّة، التّخصص: التّحو والصّرف وفقه اللّغة، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة، المملكة العربيّة السّعوديّة، 1430هـ.

-عبدالله بن محمّد بن عيسى، "نظام التّقاليب في المعاجم العربيّة: دراسة في الصّناعة المعجميّة"، رسالة دكتوراه في كليّة اللّغة العربيّة، جامعة أمّ القرى، المملكة العربيّة السّعوديّة، 1423هـ.

-كامل أنور سعيد محمّد، "الأمثلة التّوضيحيّة في المعاجم العربيّة الحديثة"، رسالة ماجستير في كليّة دار العلوم، قسم علم اللّغة والدّراسات السّاميّة والشرقيّة، عام 2006م .

- نور حسين الطّويسي، "المصطلحات المعجميّة بين القدماء والمحدثين"، رسالة ماجستير في جامعة مؤتة، الأردن، 2007م.

بلاغة العوامل اللغوية

مقاربة حجاجية لعوامل الإثبات في خطبة طارق بن زياد

Rhetoric of linguistic operators

An argumentative approach of the affirmative operators in the speech of Tariq Ibn Ziyad

كمال الزماني (جامعة القاضي عياض مراكش / المغرب)

ملخص:

يوظف الخطيب اللغة لخدمة أغراضه في التعبير والتواصل والتأثير في الآخرين، ولذلك، فهو يستعمل عددا من العناصر اللسانية التي تكشف عن علاقته بكلامه، وتوضح موقفه من ملفوظه. وتعد العوامل الحجاجية من أبرز العناصر التي يستند إليها الخطباء لتحقيق هذه الغاية، وذلك لكونها تسمح بتأويل الكلام، وتحديد المعنى الذي يجب أن يسند إليه، فضلا عن توجيه الملفوظات توجيهها حجاجيا يحمل المخاطب على الاقتناع بصحة القضايا المعروضة عليه.

ونروم في هذا المقال بيان الوظائف الحجاجية للعوامل الموظفة في خطبة طارق بن زياد في فتح الأندلس، موجهين اهتمامنا صوب عوامل الإثبات، لكونها الأكثر هيمنة في هذه الخطبة.

الكلمات المفتاحية: العامل الحجاجي؛ الحجاج؛ الخطب السياسية؛ السياق؛ المخاطب

Abstract:

The orator uses language to communicate and influence the others; that's why he/she uses linguistic elements that best suit his/her utterances, and elucidate his/her purpose. Argumentative operators are among the most important elements on which orators rely to reach their goals. These argumentative operators allow for the interpretation of the speech, determine its meaning, in addition to directing the receiver to be convinced of the validity of the proposals suggested.

In this article, we attempt to show the argumentative functions of the operators employed in the speech of Tariq ibn Ziyad at the opening of al-Andalus, focusing our attention on confirmation operators, because they are the most dominant in this speech.

Keywords: Argumentative operator; argumentation; Political speeches; the context; the recipient

تقديم:

يشمل الخطاب مجموعة من العناصر اللسانية التي تُكوّن بنيته، وتجعله قابلا للفهم والتأويل، وتوجه غايته الإقناعية، وتعد العوامل الحجاجية من أبرز هذه العناصر لما تؤديه من دور في تحقيق هذه الغاية، وإضفاء توجيه حجاجي على القول،

وتحديد الموقف الذي يظهره المتكلم من ملفوظه؛ فالعوامل التي يختارها الخطيب بغرض التعبير عن آرائه وأفكاره ومعتقداته، وكل ما يعكس عموماً وجهة نظره، هي عناصر لسانية قادرة على ترجمة قيمة توجيهية، تتجلى أساساً في توجيه القول توجيهها حاججاً نحو هذا الاتجاه أو ذاك.

ولذلك، فإن انتقاء الخطيب لبعض العوامل الحاججية، وحرصه على تضمينها لخطابه، لا ينبغي التعامل معه باعتباره ترفاً أو شيئاً زائداً على أصل الجملة، وإنما بوصفه جزءاً لا يتجزأ من العملية الحاججية، فهي أهم موضع ينعكس فيه التوجيه الحاججي للأقوال، لأنه حين يتم تضمينها في ملفوظ معين، فإنها تحول طاقته الحاججية، وتوجهها نحو وجهة معينة دون غيرها.

وتمثل هذه العوامل في مجموعة من العناصر اللسانية، من بينها عوامل الإثبات. فما هي هذه العوامل؟ وما هي وظائفها الحاججية في خطبة طارق بن زياد في فتح الأندلس؟

1- مفهوم العامل الحاججي:

إذا كانت وظيفة الروابط الحاججية هي الربط بين الحجج والنتائج، فإن العوامل الحاججية لا تربط بين عناصر الخطاب، ولكنها "تقوم بحصر وتقييد الإمكانيات الحاججية التي تكون لقول ما"⁽¹⁾، فهي عبارة عن "مورفيمات إذا وجدت في ملفوظ فإنها تحول وتوجه إمكانياته الحاججية"⁽²⁾، باستثمار مجموعة من الأدوات اللغوية لتحقيق هذا الهدف من قبيل: ربما، تقريباً، كاد، قليلاً، كثيراً، أدوات القصر... إلخ.

ولتوضيح ذلك نقدم المثال التالي:

(1) - الساعة تشير إلى الثامنة.

(2) - لا تشير الساعة إلا إلى الثامنة.

نلاحظ أنه عندما أدخلنا على المثال الأول أداة القصر «لا... إلا»، وهي عامل حاججي، فإن القيمة الإخبارية للقول لم تتغير، إذ بقيت هي نفسها في كلتا الجملتين، لكن الذي تغير هو القيمة الحاججية للقول، بمعنى أنه قد تم حصر الإمكانيات الحاججية التي تتيحها الجملة الأولى. فالقول الأول (1) له إمكانيات حاججية كثيرة، فهو قد يخدم النتيجة وعكسها مثل:

- الساعة تشير إلى الثامنة، أسرع.

- الساعة تشير إلى الثامنة، لا داعي للإسراع.

وقد يخدم نتائج أخرى من قبيل:

- الساعة تشير إلى الثامنة، اقترب موعد المباراة التي كنا ننتظرها بفارغ الصبر.

- الساعة تشير إلى الثامنة، استيقظ من النوم.

- الساعة تشير إلى الثامنة، حان وقت الأكل... إلى غير ذلك من النتائج.

أما القول الثاني (2) فلم يعد بإمكانه الدلالة على النتيجة وعكسها، إذ لا تصح جملة من قبيل:

- لا تشير الساعة إلا إلى الثامنة، أسرع⁽³⁾.

لأن الربط بين الجملتين (لا تشير الساعة إلا إلى الثامنة) و (أسرع) أمر غير سائغ، ويعود ذلك إلى أن دخول أداة القصر (لا... إلا) على الجملة قد قلص إمكانياتها الحاججية، وأبعد باقي الاحتمالات الأخرى، ووجهها الوجهة التي تدعم النتيجة (لا تسرع) دون سواها، وهو ما يعني أن الجملتين (1) و (2) هما "جملتان مختلفتان حاججياً، وإن اتفقتا في المحتوى الخبري"⁽⁴⁾.

ونتيجة لذلك، فإذا كان المتكلم يحاول أن يوجه ملفوظه توجيهها حجاجيا معينا، فإنه يفعل ذلك "عبر وسم هذا الملفوظ وسم حجاجيا، ويجري هذا الوسم الحجاجي بتضمين الملفوظ مجموعة من العلاقات والإشارات التي تحدد كيف ينبغي تأويله، وأي معنى يجب إسناده إليه، وتعتبر العوامل والروابط الحجاجية أهم موضع ينعكس فيه هذا التوجه الحجاجي"⁽⁵⁾. وتكمن أهمية العوامل الحجاجية في أن التحليل الحجاجي عامة "لا يهتم بفحص الألفاظ اللغوية لذاتها وفي حد ذاتها، وإنما يهتم بالطريقة التي تُوجَّه بها هذه الألفاظ الحجاج وتُشكَّلُه"⁽⁶⁾، وذلك لأن "اختيار كلمة معينة لا يخلو من طاقة حجاجية، بالرغم من أنها لم تكن نتيجة لحساب قبلي، وبالرغم من أنها تبدو للوهلة الأولى عادية وغير مثيرة للاهتمام"⁽⁷⁾. ولهذا اعتبر ديكر في كتابه «كلمات الخطاب» «Les mots du discours» أن "وجود بعض الكلمات في الجمل يعطيها، بشكل جوهري، توجيهها حجاجيا لخدمة نتائج محددة دون غيرها"⁽⁸⁾. ولتوضيح ذلك نقدم الأمثلة التالية التي تعبر عن بعض التراكيب التي يمكن للمتكلم توظيفها من أجل التعبير عن المحتوى التالي: «حضور زيد إلى الجامعة».

م.1: مؤكد أن زيدا سيحضر إلى الجامعة.

م.2: أشك أن زيدا سيحضر إلى الجامعة.

م.3: أعتقد أن زيدا سيحضر إلى الجامعة.

م.4: يمكن لزيد أن يحضر إلى الجامعة.

م.5: يجب أن يحضر زيد إلى الجامعة.

م.6: لعل زيدا يحضر إلى الجامعة.

م.7: ليت زيدا يحضر إلى الجامعة.

ففي هذه الأمثلة جميعها نجد أن المحتوى المعبر عنه واحد، وهو «حضور زيد إلى الجامعة»، لكن الذي يختلف من ملفوظ إلى آخر هو العامل الحجاجي (مؤكد، أشك، أعتقد، يمكن، يجب، لعل، ليت...) الذي يترجم أفكار المتكلم ونواياه بخصوص ما يتلفظ به، ويوجه الكلام صوب تحقيق غاية حجاجية معينة؛ فهو يؤكد هذا الحضور في المثال الأول، ويشك فيه في المثال الثاني، ويعتقد بوقوعه في المثال الثالث، ويعبر عن إمكانية وقوعه في المثال الرابع، ويوجهه في المثال الخامس، ويرجوه في المثال السادس، ويتمناه في المثال السابع، فمتى تغير العامل يتغير معه الموقف الذي تتخذه هذه الذات من هذا الملفوظ، والدور الحجاجي الذي يمكن أن يؤديه.

إن المتكلم إذ "يوجه ملفوظه توجيهها حجاجيا، فإنه يفعل ذلك عبر وسم هذا الملفوظ وسم حجاجيا، ويجري هذا الوسم الحجاجي بتضمين الملفوظ مجموعة من العلاقات والإشارات التي تحدد كيف ينبغي تأويله، وأي معنى يجب إسناده إليه"⁽⁹⁾، وتعد العوامل الحجاجية أهم موضع ينعكس فيه هذا التوجيه الحجاجي، فهذه العوامل حين "يتم تضمينها وتطبيقها في محتوى أو ملفوظ معين، تؤدي إلى تحويل الطاقة الحجاجية لهذا الملفوظ"⁽¹⁰⁾، وذلك عن طريق "حصر وتقييد إمكاناته الحجاجية"⁽¹¹⁾، وتوجيهها نحو وجهة معينة دون غيرها⁽¹²⁾.

وتتمثل هذه العوامل في اللغة العربية في مجموعة من الوحدات اللسانية، نذكر منها أدوات القصر (النفى والاستثناء، إنما...)، وأفعال اليقين (علم، رأى، ألقى، وجد، درى، تعلم)، والأفعال التي وضعها أوستين ضمن فئة أفعال التعهد (تعهد، وعد، قرر، التزم، أكد، صرح، أقسم، راهن...) ⁽¹³⁾، إضافة إلى المؤكدات بمختلف أنواعها (القسم، إن، أن، قد، نونا التوكيد، لام الابتداء... إلخ).

2- الوظائف الحجاجية لعوامل الإثبات:

تعد عوامل الإثبات، كما يدل على ذلك اسمها، من بين الوسائل الحجاجية التي يُضمّنُها المتكلم خطاباً بغية إثبات معانيه، وتوكيدها وتقريرها في نفس المخاطب، وتمكينها في قلبه، فضلاً عن إزالة ما في نفسه من شبهة وتوهم، ومن ثم، فهي تعد "الضمان لحقيقة الكلام وإمكان أن يكون هذا الكلام مقنعاً"⁽¹⁴⁾. فالإقناع كما يحصل لدى المتلقي من خلال توظيف الخطيب لمختلف أنواع الحجج الموجهة إلى العقل كالأدلة والبراهين، والاستدلالات اللغوية، والقياسات المضمرّة، أو من خلال توظيفه للحجج التي تخاطب العاطفة كالصور البلاغية، والمحسنات البديعية وغيرها، فإنه يحصل كذلك من خلال توظيفه لعوامل الإثبات. فالتكلم حين يبدو واثقاً من كلامه، وأكثر حضوراً فيه، وأكثر تأكيداً منه، فهو يدفع المتلقي بدوره إلى التصديق بهذا الكلام والاقناع به، وذلك بفضل ما يتضمنه هذا الكلام من عوامل إثباتية تعكس درجة هذا الحضور، وتكشف عن مدى هذا الوثوق.

فهذه العوامل، حين تظهر في عالم الخطاب، تسمح بتوجيه الكلام حسب مقاصد المتكلم، وتعمل على حمل المخاطب على الاقتناع، وترك التردد والإنكار والشك في القضايا التي تعرض عليه. يقول ميشال ماير: "عندما يقول شخص بقوة: «يقين أن» أو «بديهي أن» عوض أن يقول ذلك بشكل بسيط [خال من عوامل الإثبات]، فإنه إنما يفعل ذلك لكي يمنع أي نقاش أو خلاف قد يصاحب قوله. فمن منا لا يحب الحقيقة أو يقبل أن يكون ضيق الأفق؟"⁽¹⁵⁾.

فالتأكيد أو الزيادة في تأكيد القضايا عبر عوامل الإثبات هو وسيلة للتعبير عن موقف المتكلم من القضية التي يعرضها⁽¹⁶⁾، ذلك أن الإقناع قد يحصل لدى المتلقي لمجرد أن القضية المعروضة عليه جاءت موجهة توجيه إثبات. وفي هذا يقول أوستين: "في حال قولي: «إن السماء ممطرة» لم أكن مراهنًا، ولا مجادلًا ولا محذراً، وإنما كنتُ مثبتاً لهذه الحال كواقعة... وفي حال قولي: «إن ذلك قد جرنّا إلى البطالة وعدم التشغيل» لم أكن محذراً ولا محتجاً، وإنما كنتُ مثبتاً لهذه الوقائع. وحتى نستخدم محاكاً اختبارياً من نوع آخر مختلف... إذ من المؤكد أن عبارتي: «أثبت بأنه لم يفعله» هي من نفس مستوى: «أحتاج بأنه لم يفعله»، و«أشير إلى أنه لم يفعله»، و«أراهن على أنه لم يفعله»، وقس على ذلك"⁽¹⁷⁾. ومن ثم، فإن توظيف عوامل الإثبات التي تعبر على عبارة «أثبت أن...» هو توظيف لا يقل حجاجية عن استعمال الحجج والأدلة الأخرى، ذلك أن هذه العبارة "لا تختلف اختلافاً جوهرياً عن عبارة «أؤكد بالدليل أن...»"⁽¹⁸⁾.

أما عن أهم عوامل الإثبات الموظفة في خطبة طارق بن زياد⁽¹⁹⁾ في فتح الأندلس، فهي تتمثل في مؤكّدات الخبر، والقصر، وأفعال اليقين.

2-1 حجاجية مؤكّدات الخبر:

ما يميز طارقاً بن زياد في خطبته هو أنه كان يؤكد مضمون المعلومة التي يود إخبار مخاطبيه بها، أو القضية التي يريد منهم التسليم بها، لأنه كان يعلم أن قبولها لن يخلو من شك أو تردد، وأن إخبارهم بها من دون مؤكّدات قد لا يزيد الكلام إلا شكاً، وهو ما قد يهدد العملية الحجاجية برمتها، ويقضي على كل محاولة للإقناع. ومن ثمة، فقد كان يلجأ في الغالب إلى تأكيد هذه الجملة. ومن الأمثلة على ذلك نذكر:

- 1- قوله: "وليس لكم والله إلا الصدق والصبر"⁽²⁰⁾.
- 2- قوله: "قد استقبلكم عدوكم بجيشه، وأسلحته وأقواته موفورة"⁽²¹⁾.
- 3- قوله: "قد ألقّت به إليكم مدينته الحصينة"⁽²²⁾.
- 4- قوله: "إن انتهز الفرصة فيه لممكن، إن سمحتم لأنفسكم بالموت"⁽²³⁾.

5- قوله: "قد انتخبكم الوليد بن عبد الملك أمير المؤمنين من الأبطال غرباناً، ورضيكم ملوك هذه الجزيرة أصهاراً وأختاناً، ثقة منه بارتياحكم للطعان، واستماحكم بمجالد الأبطال والفرسان"⁽²⁴⁾.

إذا تأملنا هذه الأمثلة، فسنجد أن حججيتها تعود إلى قوة حضور طارق بن زياد في كلامه وشدة تأكده منه، وذلك بفضل ما فيه من مؤكّات، فالمثال الأول يتضمن مقسماً به، وهو عامل حاجي، حين يظهر في عالم الخطاب، يعمل على "توجيه الملفوظ وإثباته وجعله مما يُحمل على أنه واقع لا محالة"⁽²⁵⁾، ويعود ذلك إلى قوته في تحقيق قيمة الكلام التأثيرية؛ فالله هو خالق الإنسان ورازقه، وهو عالم الغيب والشهادة، وهو مرید وفعال لما يريد، وهو كذلك غاية ما يتصوره العقل البشري في أشرف الصفات⁽²⁶⁾. وهذا ما يجعل المقسم به يؤدي دوراً حاجياً مهماً باعتباره قاسماً مشتركاً لا يمكن إلا أن يقبل.

على أن تأدية المقسم به لهذا الدور لا يعني أن جملة المقسم تستقيم به لوحده، بل لا بد من أن تتبعه جملة أخرى يراد توكيدها، لأن "القسم إنما تحيى به للتوكيد، وهو وحده لا معنى له لو قلت: والله وسكت أو تالله ووقفت، لم يكن لذلك معنى حتى تقسم على أمر من الأمور"⁽²⁷⁾. وهذا الأمر الذي يراد توكيده يمثل من الناحية الحاجية "البؤرة التي جاء القسم يسلط الأضواء عليها باعتبارها المعلومة الجديدة التي يمكن أن ترد"⁽²⁸⁾، وباعتبارها كذلك مكوناً حاملاً للمعلومة الأكثر أهمية بالنسبة للمتكلم.

إن القسم إذ يثبت هذه المعلومة، ويؤكد من خلالها حضور ذات الخطيب في كلامه، فهو يعمل في الوقت نفسه على بنائها لدى السامع؛ إنه بناء لغير المشترك (المعلومة الجديدة) على حساب المشترك (المقسم به)، وبناء للجديد على حساب القديم، وللمجهول على حساب المعلوم. وخاصية البناء هذه، هي التي استغلها طارق بن زياد في المثال الأول لدفع مخاطبيه إلى قبول فكرة الصدق في الجهاد، والصبر على ما فيه من معاناة، إذ لو تم حذف المقسم به لفقد هذا الملفوظ قدرته على الإقناع المطلوب منه، ففرق كبير بين قول الخطيب مثلاً:

- ليس لكم إلا الصدق والصبر.

وبين قوله:

- ليس لكم والله إلا الصدق والصبر.

ذلك أن الملفوظ الأول، إذ يخلو من المقسم به، فهو يصبح جملة خبرية خاضعة لمعيار الصدق والكذب، ويجعل طارق بن زياد يبدو لدى المخاطبين شاكاً في كلامه وغير متأكد منه، وذا حضور باهت فيه. وفي هذه الحالة، فإنه يسهل عليهم إنكار هذا الكلام، ورفضه جملة وتفصيلاً بقولهم مثلاً:

- ليس صحيحاً أنه ليس لنا إلا الصدق والصبر.

لكن، والحال أن طارقالاً قد أثبت هذا الملفوظ، وعزز حضور ذاته فيه من خلال توظيفه للمقسم به الذي يمثل، كما سبقنا الإشارة إلى ذلك، الشيء المشترك الذي يحظى بالقبول العام لدى المخاطبين، فإن ذلك قد حقق وظيفتين حاجيتين:

- أولاً منح الكلام درجة حاجية عالية، إذ نقله من جملة خاضعة لمعيار الصدق والكذب إلى جملة غير خاضعة لهذا المعيار، لإزاحة صفة الكذب عنها، وإبقاء صفة الصدق، وهو ما يجعل معه إمكانية رفضها أو دحضها إمكانية صعبة التحقق.

- ثانياً: بناء الفكرة الجديدة التي حاول طارق بن زياد إقناع مخاطبيه بها، وتأكيداً لديهم، وتثبيتاً في عقولهم وقلوبهم، والمتثلة في حثهم على الصدق في الجهاد، وتركيز انتباههم عليه، وبيان أنه الخيار الوحيد المتاح أمامهم للبقاء على قيد الحياة، ونيل ثواب الآخرة.

فللقسم قوة حجاجية كبيرة قادرة أكثر من غيرها على تثبيت القضايا المعروضة، وحمل المخاطب على تصديقها، والاقتران بها، خاصة إذا كان ممن يسهل إقناعهم بهذه الوسيلة الحجاجية. وفي هذا المعنى يقول الإمام الرازي: "الناس طبقات، فمنهم من لا يقر بالشيء إلا بالبرهان الحقيقي، ومنهم من لا ينتفع بالبرهان الحقيقي، بل ينتفع بالأشياء الإقناعية، نحو القسم فإن الأعرابي الذي جاء الرسول P، وسأل عن نبوته اكتفى في تحقيق تلك الدعوى بالقسم"⁽²⁹⁾. وقد روي، كذلك، عن "بعض الأعراب أنه لما سمع قوله تعالى: [فَوَرَّبَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ إِنَّهُ لَحَقٌّ]⁽³⁰⁾ صاح وقال: من الذي أغضب الجليل حتى أُلجأ إلى اليمين؟ قالها ثلاثاً ثم مات"⁽³¹⁾. ولذلك فقد اهتمت العرب بالقسم اهتماماً شديداً، حتى أنها جعلت "من عاداتها القسم إذا أرادت أن تؤكد أمراً"⁽³²⁾. وانطلاقاً من هذه الأهمية، فقد كان الخطيب يلجأ في كثير من الأحيان إلى القسم لتأكيد كلامه وإثباته، فضلاً عن دفع المخاطب إلى الوثوق به، وإقامة الحجة عليه.

ولعل هذه القوة هي ما جعلت عبد الباسط عيد يُعَد القسم سلطة⁽³³⁾، تنهض على أربعة أبعاد وهي: "أولاً: أنه يستند إلى ما بين طرفي القسم من وحدة عقدية، وبدون هذه الوحدة تتقوض طاقته وحجته. وهذه الوحدة أو هذا التوافق بين طرفي التخاطب مبدأ حجاجي أساسي.

ثانياً: أن القسم يأتي غالباً نهاية لجدل طال دون أن يحسم، فالقسم حصن أخير تلجأ إليه الذات المحاجة لدحض اتهام المخاطب، وبمجرد النطق بالقسم أو الاحتكام إليه فهذا يعني أن تفاصيل كثيرة قد أسدل عليها ستار له من الهيبة ما للقسم من قداسة.

ثالثاً: يمتاز القسم ببعده التداولي الذي ينجز هدفاً تعلق به قيم العدل والحق، وهذا يعني أنه حجة مباشرة وقاطعة في دلائلها على صدق الموقف.

رابعاً: بناء على التوافق العقدي بين طرفي الخطاب، فإن الطرف الآخر (المقسم له) يرضخ للقسم، وبذلك ينحسم — نظرياً — الخلاف بين الطرفين"⁽³⁴⁾.

أما الأمثلة المتبقية، فقد عمد فيها طارق بن زياد إلى إثبات المعلومة الجديدة، وتقوية حضور ذاته في الكلام، ودفع المخاطبين الذين ينكرون كلامه إلى التصديق به وقبوله، إذ لمّا كان إنكارهم لكلامه إنكاراً وارداً، فقد أكد هذا الكلام بمؤكدات متعددة (قد، إن، أن... إلخ).

إن توظيفه لهذه المؤكدات جاء لإبعاد أي شك قد يساور المخاطبين بخصوص المعلومات الجديدة التي يريد إقناعهم بها، والمتمثلة في قوة عدوهم عدداً وعتاداً ومؤونة، وحتمية مواجهة ملكهم الإسباني لذريق⁽³⁵⁾، وإمكانية النصر عليه إذا تم الإخلاص في الجهاد، وبيان أنهم ليسوا مقاتلين عاديين، وإنما تم اختيارهم من قبل الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك من أبطال العرب ليصبحون أصحاباً لملوك الإسبان.

إن إثبات هذه المعلومات، ودفعهم إلى التصديق بها، والاقتران بانطباقها عليهم، أمر لا يمكن أن يتحقق دون تعزيز طارق بن زياد لكلامه بمؤكدات الخبر التي تثبت حضور ذاته في كلامها، وتبعث المخاطبين على التصديق به، فهذه المؤكدات، وإن كانت من الناحية النحوية زائدة أو كحكم الزائدة لتمام المعنى بدونها⁽³⁶⁾، فإنها ليست كذلك من الناحية الحجاجية، فهي ضرورية جداً لحصول الإقناع الناتج عن زيادة درجة حضور ذات الخطيب في كلامها وتوكيدها له، لأن "كل حرف زيد في كلام العرب فهو قائم مقام إعادة الجملة مرة أخرى"⁽³⁷⁾. ومن ثمة، فإن كل مؤكد أضيف إلى الجملة تحصل بفضل من الناحية الحجاجية زيادة في توكيد المعلومة الجديدة التي يحاول طارق بن زياد إقناع مخاطبيه بها، ودفعهم إلى التصديق بمحتواها، ففي قوة التوكيد زيادة في دفعهم إلى الاقتناع بصحة ما سيقدمون عليه، وحثهم على الإخلاص فيه.

2-2 حجاجية القصر:

القصر مصطلح بلاغي معناه "تخصيص الموصوف عند السامع بوصف دون ثان، كقولك: زيد شاعر لا منجم، لمن يعتقده شاعرا ومنجما، أو قولك: زيد قائم لا قاعد، لمن يتوهم زيدا على أحد الوصفين دون ترجيح"⁽³⁸⁾، فهو تخصيص شيء بشيء آخر وحصره فيه بغرض "إثبات الحكم المذكور ونفيه عما عداه"⁽³⁹⁾، ويسمى الأول مقصورا، والثاني مقصورا عليه. وللقصر "طرق أربعة: أحدها طريق العطف، كما تقول في قصر الموصوف على الصفة، إفرادا أو قلبا بحسب مقام السامع: زيد شاعر لا منجم، وما زيد منجم بل شاعر... وثانيها النفي والاستثناء، كما تقول في قصر الموصوف على الصفة إفرادا أو قلبا: ليس زيد إلا شاعرا، أو ما زيد إلا شاعر... وفي قصر الصفة على الموصوف إفرادا: ما شاعر إلا زيد، أو ما جاء إلا زيد، لمن يرى الشعر لزيد ولعمرو أو المحيي لهما... وثالثهما استعمال «إنما»⁽⁴⁰⁾، كما تقول في قصر الموصوف على الصفة قصر إفراد: إنما زيد جاء، إنما زيد يحيا لمن يردده بين المحيي والذهاب من غير ترجيح لأحدهما... ورابعها التقديم كما تقول في قصر الموصوف على الصفة: «تحيي أنا»، قصر إفراد، لمن يرددك بين قيس وتميم، أو قصر قلب لمن ينفيك عن تميم ويلحقك بقيس"⁽⁴¹⁾.

والقصر أيضا هو ضرب من ضروب التوكيد، فهو عند السكاكي "ليس إلا تأكيدا للحكم على تأكيد، ألا تراك متى قلت لمخاطب يردد المحيي الواقع بين زيد وعمرو: زيد جاء لا عمرو، وكيف يكون قولك: زيد جاء إثباتا للمحيي لزيد صريحا، وقولك: لا عمرو إثباتا ثانيا للمحيي لزيد ضمنا"⁽⁴²⁾، فهو توكيد مضاعف للخبر مرة بشكل صريح، ومرة بشكل ضمني. ولعل هذا الأمر هو ما يجعله الأكثر قدرة على تأكيد حضور الذات المتكلمة في كلامها، والأكثر قدرة على إثبات الحكم للصفة أو الموصوف أو نفيه عنهما.

وقد استغل طارق بن زياد القصر بدوره لتوكيد كلامه، ولتأكيد مدى حضور ذاته فيه. ومن أمثلة ذلك، نذكر:

- 1- قوله: "أنتم لا وزر"⁽⁴³⁾ لكم إلا سيوفكم"⁽⁴⁴⁾.
 - 2- قوله: "لا أقوات"⁽⁴⁵⁾ إلا ما تستخلصونه من أيدي عدوكم"⁽⁴⁶⁾.
 - 3- قوله: "لا حملتكم على خطة أرخص متاع فيها النفوس إلا وأنا أبدأ بنفسي"⁽⁴⁷⁾.
- إذا تأملنا هذه الأمثلة، فسنجد أن حجاجيتها تعود إلى ما وظفه فيها طارق بن زياد من عوامل حجاجية (لا...إلا) أسهمت في إبراز حضور ذاته في كلامها، وفي الكشف عن مدى تأكدها منه، فهذه العوامل، حين ترد في الخطاب، فهي توجه الكلام نحو خدمة نتائج معينة دون غيرها، وتلغي كافة الإمكانيات الأخرى التي يمكن أن تصحب عملية تأويله.
- إنه لفرق كبير بين توظيف هذه العوامل وبين حذفها، ذلك أن حذفها من شأنه أن ينفي عن الكلام صفتي التخصيص والنفي⁽⁴⁸⁾ اللتين تميزانه، ويجوله إلى مجرد وصف وإخبار، وفي هذا يعلق الجرجاني على حذف «إنما» من قوله تعالى: [إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ]⁽⁴⁹⁾ بقوله: "وإذا أُسْقِطَ من الكلام قليل: «يتذكَّر أُولُو الْأَلْبَابِ» كان مجرَّد وصفٍ لأولي الْأَلْبَابِ بأنهم يَتَذَكَّرُونَ، ولم يكن فيه معنى نفْيٍ للتذكُّرِ عَمَّنْ ليس منهم"⁽⁵⁰⁾.

وهذا الحذف هو ما يجعل الجمل السابقة تخدم نتائج عديدة في الوقت نفسه: فحذف هذه العوامل الحجاجية في الجملة الأولى بقولنا مثلا: «ملحؤكم وحصنكم هو سيفكم» قد يخدم النتيجة: «حث المخاطبين على التشبث بالقتال»، لكنه قد يخدم كذلك النتيجة المعاكسة، وهي: «التراجع والانسحاب»، سيما وأنه بلغ إلى علمهم أن ملك الإسيان قادم إليهم ب"جيش ضخم تقدره بعض الروايات بمائة ألف"⁽⁵¹⁾، أما المسلمون فلم يكن يتجاوز عددهم اثني عشر ألفا⁽⁵²⁾، وحذفها في الجملة الثانية بقولنا مثلا: «طعامكم هو ما تستخلصونه من أيدي عدوكم» لا يمنع من أن يخدم نتائج أخرى من قبيل: -طعامنا هو ما تركناه في بلدنا.

- طعمنا هو ما نبحت عنه بأنفسنا... إلخ.

وكذلك، فإن حذف هذه العامل الحجاجي (لا...إلا) في الجملة الثالثة بقولنا: «حَمَلْتُكُمْ على خطة وبدأت بنفسي» لا يمنع من أن يخدم نتائج أخرى من قبيل:

- حَمَلْتُنا على خطة وبدأت بنا.

- حَمَلْتُنا على خطة سنكون فيها الدرع الذي سيحميك.

- حَمَلْتُنا على خطة وستنجو بحياتك... وغيرها.

وهكذا في كل الأمثلة السابقة، فإن حذف العامل الحجاجي (لا...إلا) من شأنه أن يجعل الكلام يخدم نتائج عديدة، بل وقد يجعله يخدم النتيجة وعكسها في الوقت نفسه أحيانا. وهو ما قد يضعف من طاقته الحجاجية، ويقضي على كل محاولات طارق بن زياد الرامية إلى توجيه مخاطبيه نحو نتائج محددة دون غيرها.

أما الحال أن طارقا قد قدم الجمل السابقة مؤكدة بالعامل الحجاجي (لا...إلا)، فإن هذا الأمر قد عزز حضور ذاته في كلامها، وقضى على كافة النتائج الأخرى التي يمكن أن ترافق عملية تأويل هذا الكلام⁽⁵³⁾، وهكذا، فإن قوله في المثال الأول: « لا وزر لكم إلا سيوفكم» هو قول موجه لخدمة نتيجة واحدة ووحيدة وهي: «التشبث بالقتال»، وقوله: «لا أقوات إلا ما تستخلصونه من أيدي عدوكم» هو قول موجه كذلك نحو خدمة نتيجة واحدة ووحيدة، وهي «حتمية الجهاد إن أراد المخاطبون البقاء على قيد الحياة»، وكذلك فإن قوله في المثال الثالث: «لا حملتكم على خطة أرخص متاع فيها النفوس إلا وأنا أبدأ بنفسي» هو قول موجه نحو خدمة نتيجة واحدة ووحيدة، وهي أنه «السباق إلى التضحية بنفسه» دون سواها لمن يظن مثلا أن القائد لا يصيبه الأذى.

إن توظيف طارق بن زياد للعامل الحجاجي السابق من شأنه أن يقضي على كل محاولات تأويل كلامه تأويلا لا ينسجم وأغراضه ومقاصده الحجاجية، ويعمل على توجيه هذا الكلام نحو خدمة نتائج محددة دون غيرها، وهذا الأمر هو ما يجعل عوامل القصر تبقى الأقوى حجاجيا، وتضمن بالتالي انخراط المخاطب في مضمون الكلام.

2-3 حجاجية أفعال اليقين:

وهي أفعال "نفيد في الخبر يقينا، والمراد باليقين: الاعتقاد الجازم"⁽⁵⁴⁾ في الخبر. ومن هذه الأفعال ما يستعمل "لليقين فقط"⁽⁵⁵⁾ نحو: علم، وعرف، و"درى بمعنى علم"⁽⁵⁶⁾، و"تعلم أمرا بمعنى أعلم"⁽⁵⁷⁾. ومنها ما يستعمل "للاعتقاد الجازم في شيء أنه على صفة معينة، سواء كان مطابقا أو لا"⁽⁵⁸⁾. ومن أمثلة ذلك: رأى نحو: «رأيت زيدا غنيا» سواء كان في نفس الأمر غنيا أو لا"⁽⁵⁹⁾. ومنها ما يستعمل "لإصابة الشيء على صفة"⁽⁶⁰⁾ نحو وجد وألفى.

إن المتكلم، حين يوظف هذه الأفعال، فهو إنما يفعل ذلك لإبراز مدى يقينه من كلامه، وتأكيد منه، وإبراز حضور ذاته فيه، فضلا عن دعوة المخاطب بدوره إلى تصديق هذا الكلام. فهذه الأفعال، حين ترد في الخطاب، فهي توجهه توجيه إثبات بفضل ما تحققه فيه من يقين واعتقاد جازم بمحتواه القضوي.

وقد استغل طارق بن زياد هذه العوامل الحجاجية لتوجيه كلامه توجيه إثبات، وإضفاء طابع اليقين والاعتقاد الجازم عليه، وذلك بغرض دفع مخاطبيه بدورهم إلى الاعتقاد بصحة هذا الكلام والعمل بمحتواه. فهو إذ يوظف هذه الأفعال ويعمل على تكرارها فإن ذلك وحده كاف لكي يبعد كلامه من حدود الكذب، وينقله، في السلم الحجاجي، إلى أعلى مراتب الصدق والحقيقة وذلك بفضل الطاقة الحجاجية التي تمنحها هذه الأفعال للكلام. ومن بين هذه العوامل، نذكر العامل "علم". فما هي حجاجية هذا العامل؟

العلم هو "الاعتقاد الجازم المطابق للواقع" (62). وهو "إدراك الشيء على ما هو به، وقيل: زوال الخفاء من المعلوم، والجهل نقيضه" (63). ومن هذا المنطلق فإن توظيف الفعل «علم» لا يكون إلا لإفادة اليقين. ومن أمثلة توظيف طارق بن زياد لهذا الفعل نذكر:

- 1- قوله: "اعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام، في مأذبة اللثام" (64).
- 2- قوله: "اعلموا أنكم إن صبرتم على الأشق قليلاً، استمتعتم بالأرفه الألد طويلاً" (65).
- 3- قوله: "اعلموا أنني أول مجيب إلى ما دعوتكم إليه" (66).

إذا تأملنا هذه الأمثلة فسنجد أن حاجيتها تعود إلى توظيف طارق بن زياد للعامل الحجاجي «علم» الذي أسهم في تأكيد حضور ذاته في كلامها، وإبراز يقينها التام منه، وذلك، لأن من شروط العلم أن يكون العالم محيطاً إحاطة تامة بالمعلوم، ومتأكداً من حقيقته. وفي هذا النطاق يقول ديكر: "إن العلامة اللسانية «ش» (67) يعلم أن» عندما توظف في ملفوظ «ش يعلم ب(ق)» (68) «فإنها توظف عامة للتأكيد على حقيقة (ق) لأن: «ش يعلم ب(ق)» هي ماثلة ل«ق حقيقة» (69)، وهو ما يؤكد جون لاينز (John Lyons) الذي يرى بأن «ش يعلم ب(ق)» يقتضي بأن «ق حقيقة» (70)، وأكثر من هذا فهو ينخرط في تأكيد حقيقة (ق)» (71).

إنه لفرق كبير بين تضمين القضايا السابقة للعامل الحجاجي «علم»، وبين تقديمها خالية منه، ذلك أن من شأن الاستغناء عن هذا العامل أن يضعف من طاقتها الحجاجية، ويجعلها عرضة للنفي والدحض من أول وهلة كما يلي:

أنتم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام، في مأذبة اللثام.
ق: - إن صبرتم على الأشق قليلاً، استمتعتم بالأرفه الألد طويلاً.
- أنا أول مجيب إلى ما دعوتكم إليه.

ق: صادق أو كاذب ← سهولة دحضها وإبطالها

ففي مثل هذه الحالة، فإنه يسهل على المخاطبين إنكار أنهم أضيع من الأيتام، وإنكار أنهم سيستمعون برغد الحياة ورفاهيتها بعد صبرهم على مشاق الجهاد، وإنكار أن طارقاً بن زياد هو أول من سيجيب إلى مواجهة الأعداء، فالمخاطبون يستطيعون إنكار مضمون القضية لكونها قدمت بشكل خال من عوامل الإثبات، لكن توظيف الخطيب للعامل التوجيهي «علم»، وجعله في صدر القضايا السابقة أكسبها قيمة حجاجية مضاعفة، من خلال العمل من جهة، على إثباتها وجعلها حقيقة لا جدال فيها كما يلي:

أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام، في مأذبة اللثام.
اعلموا: - أنكم إن صبرتم على الأشق قليلاً، استمتعتم بالأرفه الألد طويلاً.
- أنني أول مجيب إلى ما دعوتكم إليه.

ق: حقيقة ← نفي الإنكار ← حمل على الإذعان.

والعمل، من جهة ثانية، على جعلها تقع، في السلم الحجاجي، على رأس الأقوال جميعها في دعم النتائج المرادة منها
كما يلي:

م.1:

ن: ضرورة قيامكم للجهاد
— اعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيّع من الأيتام، في مأذبة اللام.
— أنتم في هذه الجزيرة أضيّع من الأيتام، في مأذبة اللام.
— أنتم ضعفاء.

م.2:

ن: الصبر مفتاح الفرج
— اعلموا أنكم إن صبرتم على الأشق قليلاً، استمتعتم بالأرقه الألد طويلاً.
— إن صبرتم على الأشق قليلاً، استمتعتم بالأرقه الألد طويلاً.
— اصبروا على مشاق الجهاد ترفهوا.

م.3:

ن: أنا أول قائم للجهاد
— اعلموا أني أول مجيب إلى ما دعوتكم إليه.
— أنا أول ملب لدعوة الجهاد.

إن إثبات طارق بن زياد لهذه القضايا بواسطة العامل الحجاجي «علم» كان الغرض منه هو حث المخاطبين بدورهم إلى الاعتراف بحقيقتها، ودفع كل إنكار قد يصحب عملية تلقيها وتأويلها من طرفهم، خاصة إذا علمنا أن هذه القضايا ما هي إلا حجج يسعى الخطيب من ورائها إلى بناء ما هو أهم وأخطر من ذلك، ألا وهو دفعهم إلى تلبية دعوة الخليفة الأموي إلى الجهاد بغرض فتح الثغور الأندلسية، ونشر الدين الإسلامي، وتوسيع رقعة الدولة الأموية، وهو ما يعني أن أي ضعف في تقديم هذه الحجج قد يهدد هذا البناء برمته، ويقضي على كل محاولة للإقناع.

خاتمة:

نخلص مما سبق إلى أن عوامل الإثبات تؤدي دوراً مهماً في الإقناع، فهي تجعل الملفوظ ذا مسحة ذاتية، وتعلن عن حضور صاحبه فيه حضوراً بارزاً، فوجودها في الكلام يبعده من حدود الكذب، ويجعله حقيقة واقعة لا جدال فيها، وينقله، في

السلم الحجاجي، إلى أعلى مراتب الصدق والحقيقة، وذلك بفضل الطاقة الحجاجية التي تمنحها هذه العوامل للقول، وهو ما يشكل، بالنسبة للمتلقي، مبعثاً لتصديق هذا الكلام، والاقتناع بالقضايا المعروضة فيه، والعمل بمضمونها.

1. Jacques Moeschler : Argumentation et conversation, :Eléments pour une analyse pragmatique du discours , Hatier-Credif, Paris, Aout 1985, p :62.
- 2.Ibidem.
3. أبو بكر العزاوي: اللغة و الحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، 2009، ص: 35.
- 4.شكري المبخوت: نظرية الحجاج في اللغة، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، سلسلة آداب مجلد: 39، كلية الآداب، منونة، د. ت، ص: 376.
- 5.رشيد الراضي: الحجاجيات اللسانية عند أنسكومبر وديكرو، ضمن مجلة عالم الفكر، عدد 1: المجلد : 34، الكويت ، يوليو/ شتبر، 2005، ص: 234.
- 6.Ruth Amossy: L'argumentation dans le discours, , 2^{ème} édition , éditions : Armand Colin , Paris, 2006, p :158.
- 7.Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, (La nouvelle rhétorique),Editions de l'université de Bruxelles,5^{ème} édition, 2000,p : 158.
- 8-Oswald Ducrot :Les mots du discours, Les éditions de Minuit, Paris, 1980, p :27
- 9.رشيد الراضي: الحجاجيات اللسانية عند أنسكومبر وديكرو، مرجع مذكور، ص: 234.
- 10.Jacques Moeschler : Argumentation et conversation éléments pour une analyse pragmatique du discours, Op.cit, p : 62.
- 11.Ibidem.
- 12.Ibidem.
- 13.جون لانكشو أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام، تر: عبد القادر قنيني، ط:2، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2008، ص: 194.
- 14.عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط:2، دار الفارابي، بيروت، 2007، ص: 320.
- 15- Michel Meyer : Logique ,langage et argumentation, éditions :Hachette Universitaire,2ème édition, Paris, p : 115.
- 16.أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1995، ص:181.
- 17.جون لانكشو أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام، مرجع مذكور، ص: 168-169.
- 18.نفسه، ص: 170.

19. هو "طارق بن زياد بن عبد الله بن ولغو بن ورفجوم بن نبرغاسن بن ولهاص بن بطوفت بن نفزاو. فهو نفزاوي من قبيلة نفزاوة البربرية في جنوب إفريقيا" (محمد علي دبوز: تاريخ المغرب الكبير، مؤسسة تاوالت الثقافية، 1964، ص: 159)

20. أحمد زكي صفوة: جمهرة خطب العرب، ط: 1، ج: 2، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1933، ص: 299.

21. نفسه، ص: 300.

22. نفسه، الصفحة نفسها.

23. نفسه، الصفحة نفسها.

24. نفسه، ص: 301-300.

25. عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، مرجع مذكور، ص: 323.

26. عباس محمود العقاد: الله جل جلاله، المكتبة العصرية، د.ت، ص: 160.

27. ابن السراج: الأصول في النحو، ت: عبد المحسن الفتلي، ج: 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1405، ص: 431.

28. عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، مرجع مذكور، ص: 321.

29. الرازي: التفسير الكبير، ط: 1، ج: 17، دار الفكر، بيروت، 1981، ص: 116.

30. سورة الذاريات، آية: 23.

31. بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط: 3، ج: 3، مكتبة دار التراث، القاهرة، 1984، ص: 41.

32. نفسه، الصفحة نفسها.

33. محمد عبد الباسط عيد: في حجاج النص الشعري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013، ص: 62.

34. محمد عبد الباسط عيد: في حجاج النص الشعري، مرجع مذكور، ص: 62-63.

35. تمت المواجهة بين المسلمين والإسبان في معركة كورة شذونة، حيث "أقام طارق بن زياد في جبل طارق عدة أيام، بنى خلالها سورا أحاط بجيوشه سماه سور العرب، كما أعد قاعدة عسكرية بجوار الجبل على الساحل لحماية ظهره في حالة الانسحاب أو الهزيمة و هي مدينة الجزيرة الخضراء، و التي سميت أيضا بجزيرة أم حكيم، إن موقع هذا الميناء قريب وسهل الاتصال بمدينة سبتة على الساحل المغربي المقابل، بينما يصعب الاتصال بإسبانيا نفسها بسبب وجود مرتفعات بينهما، كذلك أقام قاعدة أمامية أخرى في مدينة طريف بقيادة طريف بن مالك. و علم الملك القوطي لذريق خبر نزول المسلمين في بلاده، كان الملك لذريق مشغولا ذلك الوقت بإخماد ثورة قام بها البشكنس سكان نافارا في أقصى شمال إسبانيا. فأسرع الملك لذريق بالعودة إلى جنوب إسبانيا بجميع قواته لملاقاة المسلمين. في ذلك الوقت كان طارق بن زياد قد اتجه نحو الغرب متخذا قاعدة طريف قاعدة يحمي بها مؤخرة جيشه، ثم أكمل سيره حتى وصل بحيرة تعرف باسم بحيرة لاخندا في كورة شذونة. بعث طارق جواسيس له إلى الشمال ليروا حجم الجيش الذي سيواجهه المسلمون، وعندما عادوا إليه أبلغوه عن ضخامة الجيش الذي جهزه له الملك لذريق، فانزعج طارق لهذا النبأ و كتب إلى موسى بن نصير يطلب منه أن يمدّه بالمزيد من الجند، فاستجاب له موسى فوجه له خمسة آلاف جندي فأصبح عدد جيش المسلمين في الأندلس إثنا عشر ألف.

يتفق أغلب المؤرخين على أن المعركة الفاصلة التي دارت بين المسلمين و القوط و التي حددت مصير الأندلس حدثت في كورة شذونة جنوب غرب إسبانيا، استمرت المعركة مدة ثمانية أيام من الأحد في 28 من رمضان إلى الأحد 5 شوال عام 92هـ و من 19 - 26 يونيو عام

711م، ووصفوها بأنها كانت معركة شديدة ضارية، اقتتل فيها الطرفان قتالا شديدا حتى ظنوا أنه الفناء، ولم تكن بالمغرب مقتلة أعظم منها، وأن عظامهم بقيت في أرض المعركة دهرا طويلا لم تذهب، و انتهت المعركة بانتصار المسلمين و هزيمة الجيش القوطي. و قد سميت هذه المعركة في عدة مصادر عربية و إسبانية باسم معركة البحيرة، و وادي لكّة، و وادي الرباط، و شريش، و السواقي، و تنسب هذه التسميات إلى تلك الأماكن التي دارت و تشعبت عندها تلك المعركة الواسعة النطاق في أراضي كورة شذونة. بعد المعركة الفاصلة و انتصار طارق بن زياد أصبحت جميع المعارك التي قامت في أنحاء الأندلس ما هي إلا مناوشات بسيطة بالنسبة لهذه المعركة الكبيرة، فقد استولى المسلمون على الأندلس خلال ثلاثة أعوام مما يدل على انتهاء المقاومة تقريبا" (أنظر: البهجي إيناس حسني: تاريخ دولة الأندلس، ط: 1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2018، ص: 38-39).

36. عبد الله صولة: الحجاج في القرآن، مرجع مذكور، ص: 253-254.

37. بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، مرجع مذكور، ص: 71.

38. السكاكي: مفتاح العلوم، ت: عبد الحميد هندراوي، ط: 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص: 400.

39. جلال الدين السيوطي: معترك الأقران في علوم القرآن، ت: أحمد شمس الدين، ط: 1، ج: 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ص: 136.

40. يرى السكاكي أن "كلمة «إن» لما كانت لتأكيد إثبات المسند للمسند إليه، ثم اتصلت بها «ما» المؤكدة لا النافية، على ما يظنه من لا وقوف له بعلم النحو، ضاعف تأكيدها، فناسب أن يضمن معنى القصر" (أنظر: السكاكي: مفتاح العلوم، مرجع مذكور، ص: 403).

41. السكاكي: مفتاح العلوم، مرجع مذكور، ص: 403-404.

42. نفسه، ص: 403.

43. جاء في لسان العرب: "الْوَزْرُ الْمُلْحَأُ وَأَصْلُ الْوَزْرِ الْجَبَلُ الْمُنْبَعِ كُلُّ مَعْقِلٍ وَزْرٌ وَفِي التَّنْزِيلِ الْعَزِيزُ «كَأَلَّا لَا وَزَرَ» قَالَ أَبُو إِسْحَقَ: الْوَزْرُ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ الْجَبَلُ الَّذِي يُلْتَجَأُ إِلَيْهِ هَذَا أَصْلُهُ وَكُلُّ مَا لُتَجَّتْ إِلَيْهِ وَتَحَصَّنَتْ بِهِ فَهُوَ وَزْرٌ وَمَعْنَى الْآيَةِ: لَا شَيْءَ يَعْتَصِمُ فِيهِ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ" (أنظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وزر)).

44. أحمد زكي صفوة: جمهرة خطب العرب، مرجع مذكور، ص: 300.

45. جاء في لسان العرب: " الْقُوْتُ مَا يُتَسَلَّكُ الرَّقُّ مِنَ الرُّقِّ... وَفِي الصَّحَاحِ هُوَ مَا يَقُومُ بِهِ بَدَنُ الْإِنْسَانِ مِنَ الطَّعَامِ" (ابن منظور: لسان العرب، مادة (قوت)).

46. أحمد زكي صفوة: جمهرة خطب العرب، مرجع مذكور، ص: 300.

47. نفسه، الصفحة نفسها.

48. لأن من خصائص القصر تخصيص الحكم بشيء ونفيه عما عداه (أنظر: جلال الدين السيوطي: معترك الأقران في علوم القرآن، مرجع مذكور، ص: 136).

49. سورة الرعد، آية: 19.

50. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ت: محمود محمد شاكر، ط: 5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004، ص: 356-357.

51. محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، ط: 4، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997، ص: 42.

52. نفسه، الصفحة نفسها.

53. يقول الجرجاني مرزا دور العامل الحجاجي (ما...إلا) في توجيه الكلام نحو وجهة محددة دون غيرها: "اعلم أنَّ قولنا...«ما زيدٌ إلا قائمٌ»، أنك احتَصَصْتَ القيامَ من بين الأوصاف التي يُتَوَهَّمُ كونُ زيدٍ عليها ونَقَّيْتَ ما عدا القيامَ عنه، فإنما نعي أنكَ نَقَّيْتَ عنه الأوصافَ التي تُثابِتُ القيامَ نحو أن يكون جالسا أو مضطجعا أو مُتَكَنِّفا أو ما شاكل ذلك... فإنَّك إذا قلتَ : «ما جاءني إلا زيدٌ»... فإنَّك إنما تُثَبِّتُ أنَّ «زيداً» الفاعلُ له بأنْ نَفَيْتَ المحيَّ عن كلِّ مَنْ سِوَى زيدٍ، كما تصنعُ إذا أردتَ أن تنفي أن يكون قد جاء معه جاءٍ آخرٌ" (أنظر: دلائل الإعجاز، مرجع مذكور، ص: 346-349). كما يرى كذلك أن دخول «إنما» في بعض التراكيب يكون موجها للمعنى إلى درجة أن حذفها قد يغير المعنى السياقي. ومن ذلك قولهم "«ما جاءني زيدٌ وإنما جاءني عمرو» وهذا ممَّا أنتَ تعلمُ به مكانَ الفائدةِ فيها، وذلك أنك تَعْلَمُ ضرورةً أنَّك لو لم تُدْخِلْها وقلتَ : «ما جاءني زيدٌ وجاءني عمرو» لكانَ الكلامُ مع من ظنَّ أنَّهما جاءاك جميعاً، وأنَّ المعنى الآن مع دخولها أنَّ الكلامَ مع من غَلِطَ في عينِ الجائي فظنَّ أنه كان زيدا لا عمرا" (نفسه، ص: 354).

54. عبد الله بن صالح الفوزان: دليل السالك إلى ألفية ابن مالك، ج: 1، دار المسلم للنشر والتوزيع، د.ت، ص: 286.

55. الرضي الاستربادي: شرح الرضي على الكافية، تح: يوسف حسن عمر، ط: 2، ج: 4، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، 1996، ص: 149.

56. نفسه، ج: 4، ص: 150.

57. نفسه، الصفحة نفسها.

58. نفسه، الصفحة نفسها.

59. نفسه، الصفحة نفسها.

60. معناه أنك إذا "وجدت الشيء على صفة، لزم أن تعلمه عليها بعد أن لم يكن معلوما" (نفسه، ص: 151).

61. نفسه، الصفحة نفسها.

62. الشريف الجرجاني: التعريفات، ت: محمد صديق المنشاوي، درا الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص: 130.

63. نفسه، الصفحة نفسها.

64. أحمد زكي صفوة: جمهرة خطب العرب، مرجع مذكور، ص: 299-300.

65. نفسه، ص: 300.

66. نفسه، ص: 301.

67. ش: أي شخص.

68. ق: أي قضية.

69. Oswald Ducrot: Dire et ne pas dire, édition : Hermann, Paris, 1991, p : 268.

70. ترى أوركوبي أن جملة من قبيل : «(ش) يعلم ب(ق)» هي جملة تقتضي أن (ق) حقيقية، وأن هذا المفتضى يبقى ثابتا حتى عندما تعرض هذه الجملة على اختباري النفي والاستفهام كما يلي:

- لا يعلم (م) ب(ق)

{ يقتضي أن (ق) حقيقة.

- هل يعلم (م) ب(ق)؟

(أنظر: Catherine Kerbrat- Orcchioni : L'énonciation de la subjectivité dans le langage, (Armand Colin, Paris, 1980, p :113

71.John Lyons : Sémantique linguistique, traduction : J.Durand et D.Boulonnais, Larousse, 1990, p : 412.

لائحة المصادر والمراجع:

الاستريادي الرضي: شرح الرضي على الكافية ، تح: يوسف حسن عمر، ط:2، ج:4، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، 1996.
أوستين جون لانكشو: نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام، تر: عبد القادر قنيني، ط:2، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2008.

البهجي إيناس حسني: تاريخ دولة الأندلس، ط:1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2018.
الخرجاني الشريف: التعريفات، ت: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.
الخرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ت: محمود محمد شاكر، ط:5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004.
دبوز محمد علي: تاريخ المغرب الكبير، مؤسسة تاوالت الثقافية، 1964.
الرازي: التفسير الكبير، ط:1، ج:17، دار الفكر، بيروت، 1981.
الراضي رشيد: الحاجيات اللسانية عند أنسكومبر وديكرو، ضمن مجلة عالم الفكر، عدد 1: المجلد : 34، الكويت ، يوليو/ شتنبر، 2005.

الزركشي بدر الدين: البرهان في علوم القرآن، ، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط:3، ج:3، مكتبة دار التراث، القاهرة، 1984.
ابن السراج: الأصول في النحو، ت: عبد المحسن الفتلي، ج:1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1405.
السكاكي: مفتاح العلوم، ت: عبد الحميد هنداي، ط:1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.
السيوطي جلال الدين: معترك الأقران في علوم القرآن، ت: أحمد شمس الدين، ط:1، ج:1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988.
صفوة أحمد زكي: جهرة خطب العرب، ط:1، ج:2، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1933.
صولة عبد الله: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط:2، دار الفارابي، بيروت، 2007.
الغزاوي أبو بكر: اللغة و الحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، 2009.
العقاد عباس محمود: الله جل جلاله، المكتبة العصرية، د.ت.
عنان محمد عبد الله: دولة الإسلام في الأندلس، ط:4، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997.
عيد محمد عبد الباسط: في حجاج النص الشعري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013.
الفوزان عبد الله بن صالح: دليل السالك إلى ألفية ابن مالك، ج:1، دار المسلم للنشر والتوزيع، د.ت.
المبحوث شكري: نظرية الحجاج في اللغة، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، سلسلة آداب مجلد: 39، كلية الآداب، منونة، د. ت.

المتوكل أحمد: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1995.

ابن منظور: لسان العرب، ط:1، دار صادر، بيروت، 1990.

المراجع الأعجمية:

Amossy Ruth: L'argumentation dans le discours, , 2ème édition , éditions : Armand Colin , Paris, 2006.

Ducrot Oswald : Dire et ne pas dire, édition : Hermann, Paris, 1991.

Ducrot Oswald : Les mots du discours, Les éditions de Minuit, Paris, 1980.

Lyons John : Sémantique linguistique, traduction : J.Durand et D.Boulonnais, Larousse, 1990.

Meyer Michel: Logique ,langage et argumentation, éditions :Hachette Universitaire,2ème édition, Paris.

Moeschler Jacques : Argumentation et conversation, :Eléments pour une analyse pragmatique du discours , Hatier-Credif, Paris, Aout 1985.

Orcchioni Catherine Kerbrat : L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand Colin, Paris, 1980.

Perlman Chaïm et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, (La nouvelle rhétorique),Editions de l'université de Bruxelles,5 ème édition, 2000.

The challenges of poetry translation between theory and practice

دوبالة عائشة (جامعة وهران 1 أحمد بن بلة / الجزائر)

ملخص:

تعد ترجمة الشعر صراعاً قائماً بين عبقرية الشاعر وعبقرية المترجم وسواء جاءت الترجمة شعرية أو نثرية، أو غير ذلك فإنها تبقى قاصرة عن بلوغ حد الكمال في محاكاة الأصل من حيث وحدة بنائه المستمدة من الترابط الجدلي بين عناصر شكله ومضمونه، ودرجة النجاح أو الإخفاق في الترجمة تتحدد بدرجة اقتراب المترجم أو ابتعاده عن الأصلي روحاً وقالباً، فضلاً عن عمق تجربته في ترجمة هذا النوع من النصوص وما يتمتع به من قدرات لغوية ومواهب أدبية.

وفيما يلي من دراستنا، سنتناول بشيء من التفصيل قضية ترجمة الشعر وما تواجهه من تحديات، ونسلط الضوء على بعض المسائل النظرية والتطبيقية لتوضيح ذلك.

الكلمات المفتاحية: ترجمة الشعر - الانزياح - التناص - الشكل والمضمون - الدلالة.

Abstract:

The translation of poetry is a struggle between the genius of the poet and the translator and whether the translation is poetic or prose, or else it is not sufficient to achieve perfection in the simulation of origin in terms of the unity of its construction derived from the dialectical between the elements of form and content, and the degree of success and failure in translation is determined by the degree the translator's approach to or departure from the original text is both spirit and form, as well as the depth of his experience in translating this type of text and his linguistic abilities and literary talents.

In our study, we will discuss in some detail the issue of poetry translation and the challenges it faces, and highlight some theoretical and practical issues to illustrate this.

Key words: poetry translation –displacement – intertextuality – form and content – significance.

ترجمة الشعر مهمة صعبة ومعقدة، الأمر الذي يفسر كثرة ما يدور حولها من نقاش وجدل بين المترجمين والباحثين، ويعود ذلك بالدرجة الأساس إلى طبيعة اللغة التي تستخدم في هذا النوع من النصوص. ففي لغة الشعر يحظى الشكل بدرجة من الاهتمام قد لا تقل عن تلك التي يحظى بها المضمون، فينظر إلى الأول على أنه يوازي الأخير فيما له من تأثير وفاعلية في التعبير عن أفكار الشاعر وأحاسيسه.

ولهذا فثمة من يرى أن لا سبيل إلى النجاح في ترجمة الشعر إلا إذا ترجم شعرا، في حين يذهب آخرون إلى ضرورة التخلص من قيود الشكل ليكون بالإمكان نقل المعنى نقلا دقيقا، ومن هنا يتبلور صراع آخر حول إمكانية المترجم في نقل القصيدة الأصلية إلى اللغة الهدف بما فيها من أفكار وظلال للمعاني والصور والإيقاع، وغير ذلك مما يمثل نسيج القصيدة وروحها. ولهذا فلا عجب أن تظهر للقصيدة الواحدة أحيانا ترجمات عدة وأن تترجم بطرائق مختلفة تعكس المواقف النظرية المختلفة من الشعر وإمكانية ترجمته.

والإشكالية التي أثارت فضولنا العلمي هنا: ما هي أهم التحديات التي يواجهها المترجم عند ترجمته للعمل الشعري؟

هذه إشكالية متداخلة، كأن يقول المرء إن نصا شعريا ما هو بالضرورة إلا نص أدبي ينتمي حتما إلى الأعمال الفنية. غير أن حقيقة الأمور ليست كذلك بالنظر إلى الفوارق بين القصائد الشعرية الفنية والقصائد الشعرية غير الفنية.

ذلك أنه يتوجب على الشاعر الفنان المبدع أن يشبع نضجه إيقاعا بالقدر الكافي، يسمح له بتوظيف أدوات لغوية فنية وتحولها إلى أمور للإدراك دلاليا وأسلوبيا.

من هذا المنظور، أصبح الشعر مادة مركبة من مستويين: مستوى لغوي ومستوى صوتي موسيقي تنعكس منه دلالة المستوى الأول؛ وفي ضوء هذا التركيب بين المستويين الصوتي واللغوي، تصبح القصيدة الشعرية نصا فنيا مبنيا بأبيات مؤسسة بالدرجة الأولى على الإيقاع الموسيقي، مما يجعل من هذا النوع النصي منظما ليرك آثاره على المتلقي من زوايا متعددة، مثل اللغة ومستوياتها والدلالة والصرف والصوت.⁽¹⁾

هذا ما توصلت إلى إبرازه دراسات الترجمة الأدبية حول تحديات وندرة ترجمة الشعر، مقارنة بترجمة النصوص الأدبية الأخرى.

وعليه، ترجع تحديات وندرة الترجمة الشعرية إلى أن ملكة الشعر ليست في متناول العامة من المبدعين، كما أن هذه الخصوصية الشعرية تستدعي ترجمة القصيدة الشعرية في ضوء أحكامها المتصلة بالبناء الشعري في حقله الدلالي والموسيقي الأصلي، وذلك من أجل التوصل إلى ترجمة الصورة الشعرية.⁽²⁾

لقد أصبحت هذه الصعوبات ظاهرة في تاريخ ترجمات الأعمال الشعرية وبنية اللغات، وإمكانية نقل جمالية التلقي وروافد المتعة الفنية في هذا المعنى من لغة إلى أخرى، أو التضحية بجانب الشكل التقاء بالمتعة الكامنة في المعنى أو المحتوى أو التصوير الفني.

تحديات الترجمة الشعرية:

لقد انشغل المترجمون بترجمة الكثير من النصوص الأدبية منها وغير الأدبية ومن بين النصوص الأدبية التي حظيت بنصيب كبير من الاهتمام القصة القصيرة والرواية والمسرحية أكثر مما حظي به الشعر. وكان لهذا الإهمال أسبابه: فمترجم الشعر يواجه تحديات كبيرة من الناحية الفنية والمادية والنفسية قد لا يواجهها مترجمي نصوص الأخرى إلا نادرا، ونظرا لتعدد الإشكالات وتفرع أبوابها يجعل من عملية استعراضها أو إيجاد حلول لها أمرا صعبا، لذلك ارتأيت أن أحدد أهم تحديات الترجمة الشعرية في ضوء الدراسات الأدبية على أمل إيجاد حلول مناسبة لها.

1- ترجمة الانزياح في الشعر:

يشكل الانزياح في الخطاب الشعري مجالا واسعا للتفاعل والتواصل، إذ يوجع شعور المتلقي وإحساسه بما يسمى اللحظة المفاجأة التي يسببها لدى المتلقي، من خلال مجالات مختلفة؛ في خرق قوانين اللغة وانتهاك نظامها، ليصبح الخطاب عاملا مؤثرا وممتعا، متجاوزا بذلك القاعدة والمعيار والخطاب العقلاني.

فالانزياح كما عرفه محمد ويس هو "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر"⁽³⁾، وبهذا يكون الانزياح من أهم التحديات التي تواجه المترجم في فهم هذه الظاهرة الأسلوبية فهما دقيقا.

ترجمة الانزياح عن طريق نوعية النص:

The River of Life

Thomas Campbell (1777- 1844)

The more we live, more brief appear

Our life's succeeding stages:

A day to childhood seems a year,

And years like passing ages

The gladsome current of our youth

Ere passion yet disorders,

Steals lingering like a river smooth

A long its grassy borders

But as the careworn cheek grows wan,

And sorrow's shafts fly thicker,
 Ye stars, that measure life to man,
 Why seem your courses quicker?
 When joys have lost bloom and breath
 And life itself is rapid,
 Why, as we reach the Falls of Death,
 Feel we its tide more rapid?⁽⁴⁾

توماس كامبل شاعر اسكتلندي اشتهر على نحو خاص بعاطفته الجياشة وعمق إحساسه بالإنسان وقضاياها. وهذه القصيدة التي بين أيدينا تزخر بمظاهر الانزياح من الرموز والصور والتشبيهات، فهي برمتها تقوم على مقارنة الحياة بالنهر، وتصف مرحلة الطفولة والشباب بـ "التيار النشوان" (Gladsoncurrent) والموت بـ "الشلال" (Falls of Death).⁽⁵⁾

وبناء على ما تقدم، يمكن اقتراح الترجمة الآتية للمقطع الشعري السابق:

نهر الحياة

(توماس كامبل)

أتدري بأنا كلما طال عمرنا
 وجدناه محدودا قصير المراحل
 فيبدو كعام في الطفولة يومنا،
 وكالدهر يمضي عامنا في تناقل؟
 ويمضي الشباب الغض نشوان مفعما
 بأفراحه، قبل اضطراب العواطف،
 كنهر تهادى سلسيلا وناعما
 توشيه بالأعشاب حلو الزخارف
 ولكن وإذ تذوي الجسوم وتشحب،

فلما يا نجومها عندها العمر يحسب،

تمر مر السرعة المتعجل؟

ترى عندما تمسي الملمات خلبا

وتخلو الحيا مما يسر ويمتع

لماذا، إذا صرنا إلى الموت أقربا،

رأينا شلالا إلى القاع يسرع؟⁽⁶⁾

وعليه، فالمشكلة تكمن في الحالات التي تتباعد فيها "اللغتان المنقول منها والمنقول إليها أصلا ونحوا وبيانا ومجازا وفكرا"⁽⁷⁾، وحين يكون هذا التباعد بين اللغتين، فإن الاستعارة والمجاز وغيرها من الصور البيانية يظهر فيها خلل حين الترجمة، وبالتالي تبدو هذه الصور البيانية غير مألوفة بالنسبة لمتلقي نص لذا على المترجم اللجوء إلى عملية تحويل تجعل الصورة الفنية ملائمة للذوق الجمالي لدى المتلقي. نظرا لأن الشعر يكتب بدرجة عالية من التفرد ويفسر من قبل المتلقي بدرجة لا يستهان بها من الذاتية، ولذلك فقد يجد مترجم الشعر نفسه في الكثير الأحيان بحاجة إلى قراءة معمقة عن القصيدة، مناسبتها وأهم ما يميز الشاعر الذي كتبها.

2- ترجمة التناص في الشعر:

التناص هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة، وخلاصة لنصوص تماهت فيما بينها فلم يبقى منها إلا الأثر. وموضوع التناص هو "تضمين نص لنص آخر أو استدعاؤه، أو هو تفاعل خلاق بين النص المستحضر والنص المستحضر، فالنص ليس إلا توالدا لنصوص سبقتة"⁽⁸⁾. كما ترى جوليا كريستيفا J. Kristéval أن "كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"⁽⁹⁾.

ترجمة التناص عن طريق نوعية النص:

ومن أمثلة ذلك، قول الشاعر "ألفرد تنسن" من قصيدته "أغنية آكلي اللوتس"، والتي نجدها تتناص مع التراث اليوناني القديم؛ حيث كانت تسمية "آكلي اللوتس" تطلق على قوم كانوا يأكلون زهور هذه النبتة (المسحورة حسب ظنهم)، فينسبون واقعهم الفعلي وعلاقاتهم ويعيشون في عالم خيالي:

Here are cool mosses deep,

And through the moss the ivies creep,

And in the stream the long-leaved flowers weep,

And from the graggy ledge the poppy hangs in sleep⁽¹⁰⁾

وبناء على ما تقدم يمكن اقتراح الترجمة الآتية للمقطع الشعري السابق:

أغنية آكلي اللوتس

هنا طحالب باردة عميقة،

وعلى الرغم من الطحلب تزحف ألياف

وفي تدفق تبكي الزهور طويلة الأوراق،

ومن الحضيض الجليدي يعلق الخشخاش في النوم

وعليه، يجب على متلقي النص أن يتمتع بكفاءات لغوية عالية ومعارف علمية واسعة تؤهله لمعرفة مصدر التناس سواء كان آية قرآنية أو بيتا شعريا أو رمزا أسطوريا على سبيل المثال. كما يتعين على مترجم النص الحفاظ على نوعية النص من خلال الإشارات التناسية، ومحاولة نقل الموقف الذي أراد المؤلف الأصلي للنص تأديته عن طريق التناس.

فالقصيدة لا يكون لها صدى إلا بتقاطعها مع نصوص أخرى وتداخلها معها.

3-الحفاظ على نكهة النص الأصلي:

يكثر الحديث في مجال الترجمة عن كيفية الحفاظ على نكهة النص الأصلي وروحه عند ترجمة النصوص الأدبية بشكل عام والشعر بشكل خاص. ولذا فالإشكال يكمن في تحديد تلك "النكهة" و"الروح" سواء كانت متجسدة في الصور الشعرية أم في بنية القصيدة أم في الانزياح عن النمط السائد، أم في تقاطعها مع نصوص أخرى عن طريق التناس، أم في كل هذه الأمور المذكورة؟

ومن أمثلة ذلك نذكر:

I wandered lonely as a cloud

William Wordsworth (1770- 1850)

I wandered lonely as a cloud

That floats on high o'er vales and hills,

When all at once I saw a crowd,

A host, of golden daffodils;

Beside the lake, beneath the trees,

Fluttering and in the breeze

Continuous as the stars that shine
And twinkle on the milky way,
The stretched in never- ending line
A long the margin of a bay:
Ten thousand saw I at a glance,
Tossing there in sprightly dance⁽¹¹⁾

وليام وردزورث أحد كبار الشعراء الرومانسيين الإنكليز، وقصيدته التي بين أيدينا واحدة من القصائد الجميلة التي كتبها سنة 1804م، وقد أوحى له بها لحظات كان قد عاشها الشاعر بين أحضان الطبيعة الساحرة في منطقة البحيرات Lake District في شمال غرب إنكلترا.⁽¹²⁾

وعليه، يمكن اقتراح الترجمة الآتية:

كنت في دربي وحيدا هائما مثل السحاب

(وليام وردزورث)

كنت في دربي وحيدا هائما مثل السحاب

في سما الوديان إذ يبحر أو فوق التلال،

عندما أبصرت حشدا من الأزاهير الرطاب،

في حقول النرجس الذهبي فتان الجمال؛

في ضفاف البركة الجذلى وفي ظل الشجر

حركت فيه النسيمات شجوننا فازدهر

مثلما ينبض بالضوء البهي المؤنس

موكب للنجم في درب طويل،

غطت الدرب زهور النرجس

في جوار النهر، إن مال تميل:

أبصرت عيني آلافاً وآلافاً بلمحة

يتراقصن بغنج بملأ الأجواء فرحة⁽¹³⁾

قصيدة وردزورت هذه، تعكس دور اللغة في تجسيد التجربة التي يعيشها الشاعر والاستجابة الانفعالية لتلك التجربة. ولذلك وجدنا لزاماً علينا في ترجمة هذه القصيدة أن نولي اهتماماً خاصاً للوظيفة الجمالية للغة وأدوات التعبير البلاغي فيها لخلق أفضل مستوى ممكن من التعادل الأسلوبي بين النص الأصلي والنص المترجم.

4- الترجمة الحرفية للشعر:

يتعين على مترجم النص الشعري أن يؤمن بمبدأ الخسارة والربح أثناء عملية الترجمة، إذ لا بد للقصيدة أحياناً أن تفقد الكثير من معانيها ودلالاتها وأن تكتسب في أحيان أخرى الكثير من المعاني والدلالات الإضافية أثناء الترجمة. والمترجم المتمكن هو المترجم الذي لا يسعى إلى الترجمة الحرفية التي تقف عاجزة أمام الشعر وإنما هو ذلك المترجم الذي يسعى جاهداً إلى تقليص درجة الربح والخسارة إلى أقل تقدير ممكن.⁽¹⁴⁾

ومن أمثلة ذلك نذكر الرباعية الأولى من سونيتة الشاعر والمسرحي الإنجليزي وليام شيكسبير رقم 60:

Sonnet 60 : **Like as the waves make towards the pebbled shore**

William Shakespeare (1564– 1616)

Like as the waves make towards the pebbled shore,

So do our minutes hasten to their end,

Each changing place with that which goes before

In sequent toil all forwards do contend

Nativity, once in the main of light,

Crawls to maturity, wherewith, being crowned,

Crooked eclipses gainst his glory fight

And Time that gave, doth now his gift confound⁽¹⁵⁾

السونية 60: كالموج في جريه للشاطي الحصب

(وليام شيكسبير)

كالموج في جريه للشاطي الحصب،

تمضي دقائقنا والعمر يختزل؛

إذ موجة تقتفي أخرى وفي دأب،

بعض يسابق بعضا عليها تصل

يأتي الوليد كقرن الشمس في الأفق،

حتى إذا ما ارتقى نحو الذرى حجباً،

إن الكسوف خصيم النور والألق؛

والدهر يأخذ ما أعطى وما وهباً (16)

هذه الترجمة، كما يلاحظ القارئ، ترجمة شعرية موزونة ومقفاة، ونمط التقفية فيها هو ذاته الذي استخدمه شيكسبير في قصيدته، وعلى صعيد اللغة المجازية تكاد الترجمة تطابق الأصل تماماً فيما استخدم من تشبيهات واستعارات وبلغه شعرية تعطي الإحساس بأن القصيدة تبدو كأنها كتبت باللغة العربية. وقد تطلب ذلك اختيار كلمة دون أخرى وإن كانتا شبه مترادفتين في المعنى، فمع أن كلمة "الزمن" أو "الزمان"، مقابل الكلمة الإنكليزية (Time)، مثلاً تستخدم في اللغتين وبمعان وسياقات متقاربة، إلا أننا نجد كلمة "الدهر" أشد منها وقعا وأعمق أثراً في نفس المتلقي العربي (17).

لقد أدى عدم التوصل إلى تحقيق كمالية الترجمة المنشودة إلى وضع الترجمة الأدبية على قواعد علمية تجسد بها الإجراءات التطبيقية أثناء العمليات الترجمة المختلفة. ومن ثمة ظهرت نظريات متعددة ومتنوعة، تعددت في خضمها المناهج الترجمة ضمن ما تم تسميته بـ "نظرية الترجمة".

وقد تجسد بالفعل هذا المبتغى العلمي الترجمي من خلال التفاعل الذي حدث بين الدراسات الثقافية واللسانية والأدبية ضمن الاختلاف والتعدد المنهجي للترجمة، وظفت ضمنها ممارسات ترجمة علمية متنوعة على مختلف النصوص الأدبية، وذلك بتوفير استراتيجيات ترجمة متنوعة تعود على المترجم بالفائدة. ومن بين تلك النظريات والمناهج نذكر:

أ- الترجمة في ضوء نظرية التلقي: يعود سر الاهتمام بالمتلقي في نظرية التلقي إلى احتواء الفعل القرائي لعدة استجابات عملت على توطيد دعائم النقلة النقدية بتسليط الضوء على تعامل المتلقي مع ما يقرأ. ومقابل ذلك، نجد أن نظرية التلقي في الترجمة الأدبية تولي اهتماماً بارزاً بالنص والمتلقي (القارئ) مع الأخذ بعين الاعتبار التفاعل الذي يحدث بينهما من وجهة نظر إيزر Iser الذي يعتمد على ثلاثة مظاهر: النص، صيرورة القراءة والظروف المتحركة في تفاعل النص مع القارئ. (18)

ومن هذا المنطلق الجديد حول العلاقة بين الترجمة الأدبية ونظرية التلقي بالعمل الأدبي، تتولد فكرة الفهم الناتج عن الآفاق التأويلية لدى المتلقي.

ب- الترجمة في ضوء المنهج التأويلي:

ولأن النص الأدبي هو مزيج من العوامل والقيم الأسلوبية الجمالية تأتي في سلسلة من الأحداث الدالة، ينبغي على مترجم النص الأدبي، حسب رأي جورج شتاينير G. Steiner، أن يلجأ إلى التأويل أثناء مهمته الترجمة، والذي يقول: "أي العمل على إظهار الكيفية التي بموجبها تم فهم القول من حيث القصد". (19)

ولكي يستطيع أن ينجح المترجم في هذا المسعى عليه أن يفهم القيم الغالبة على النص في مستواها المجازي لفهم القول في مقاصده. وعليه، فإن التفاعل الذي يحدث بين النص والمتلقي، يتولد عنه تفاعل وجودي آخر يشهد على تحقيق وجودية النص الأدبي بوجودية نشاط المترجم الفاعلي.

ج - الترجمة في ضوء المنهج اللساني:

الذي يعد المقام المشترك الذي أرسى عليه علماء الترجمة اللسانيون قواعدهم، ووفق هؤلاء فإن العملية الترجمة تكمن أساساً في البحث عن توفير وحدة لسانية لوحدة لسانية أخرى مكافئة لها بين لغتين مختلفتين، أي البحث عن التكافؤ النصي والتطابق الشكلي. وتبعاً لهذا المنهج فإن العملية الترجمة تعني التعامل الكلي مع المستوى اللغوي بمفرده، كون أن اللغة ومعانيها تتوحد في الكلمة أو الجملة فقط وهذا يعني بالضرورة مسايرة الترجمة ضمن الفوارق اللغوية المساعدة على إيجاد التشابهات على مستوى العبارات الموظفة في اللغتين الأصل والمهدف. (20)

الترجمة وإشكالية الدلالة:

لقد اتضح مما سبق بسطه أنه إذا كانت هناك أولوية تفرض نفسها على مترجم الشعر فهي بدون شك المحافظة على مضمون ونكهة النص الأصلي قدر الإمكان، ذلك أن الشكل لا يلتزم باحترامه الحرفي بحكم اختلاف اللغات في نمطية التركيب وقواعد الإيقاع، وغيرها من الأمور الشكلية. بل يشير معظم الباحثين إلى أن المترجم قد "يضطر غالباً، لكي يحافظ على جانب المضمون الثابت، إلى التحويلات في الترجمة، من تبديل واستبدال وحذف وإضافة". (21)

يجل الحديث عن المضمون بشكل أو بآخر على المعاني، ذلك أن المضمون في أبسط تصوراته هو المعاني المعبر عنها باللغة ضمن سياقات يحكمها توزيع الألفاظ داخل السلسلة الكلامية، وفقاً لنظام علائقي معين، يأخذ بعين الاعتبار مقاصد المتكلم وملابسات الموقف. هذه القيمة التي تحتلها المعاني في الفعل الترجمي هي التي دفعت بمعظم المنظرين إلى تحديد المهمة الأساسية للترجمة في نقل المعاني، كما سبق الذكر.

وإذا تأكد هذا الطرح، واستقر لدينا أن الترجمة ليست نقلاً حرفياً للشكل وإنما هي نقل للمعنى، فإن ذلك يستوجب منا تحديد المعاني؛ من خلال التمييز بين نوعين من المعاني هما: الدلالة الإيحائية والدلالة التركيبية.

1. الدلالة الإيحائية:

تحتل الدلالات الإيحائية- بحسب وظيفتها- موقعا مرموقا في عملية إنتاج الكلام عموما، وفي الإنتاج الأدبي خصوصا؛ فهي سمات دالة إضافية يعزز بها مستعمل اللغة السمات الخاصة التي تتشكل منها الدلالة الذاتية للكلمة؛ يمكن تصور الدلالات الإيحائية على أنها نوع من "القيمة المضافة المقترحة التي تحمل الدال والمدلول بشحنة أو صدى دلالي آخر إضافة إلى ذلك الذي تدل عليه في استعمالها العادي".⁽²²⁾ وهي عند مارتيني "كل ما هو في استعمال الكلمة ليس ملكا لتجربة جميع مستعملي هذه اللغة".⁽²³⁾

ويمكن استنادا إلى هذا التقديم الأولي استخلاص بعض الخصائص المميزة لطبيعة واستعمال الدلالات الإيحائية:

- يخضع توظيف الدلالات الإيحائية لدواعي خاصة تعبر عن ذاتية مستعملها إزاء موضوعه وموقفه من اللغة؛ فهي محاولة منه لتجاوز نمطية اللغة من جهة، ومحاولة الانزياح عن نمطها العادي بأكثر المعاني رسوخا في الذات من جهة أخرى.
- تتميز الدلالات الإيحائية بطابعها المتميز والمتفرد، وبالتالي فهي "متغيرة بحسب طريقة تقبلها... وتختلف وجهات النظر إليها، لأنها في آن واحد من مشمولات الذرائعية والأسلوبية وعلم الدلالة... وقد يدركها القارئ الواحد بطرق مختلفة في الأوقات المتعاقبة وفي الظروف المختلفة حسب تجربته وحالته النفسية وما إلى ذلك".⁽²⁴⁾ وعليه فإن ترجمتها واستنطاق كوامنها يبقى مرتبطا بتتبع توزيعها داخل النص الشعري، ومعنى آخر فإن تحليل الدلالات الإيحائية يرتبط عضويا بتحليل البيت الشعري أو القصيدة.

2. الدلالة التركيبية:

تندرج ضمن الدلالة التركيبية كل الدلالات المستفادة من وظيفة اللفظ داخل السياق، والتي تأخذ بعين الاعتبار الرتبة - التقديم والتأخير - و الحذف والذكر والفصل والوصل، وما إلى ذلك مما يحدد وظيفة اللفظ وأثره على الدلالة ضمن السياق، وهي الطبيعة التي تحدد هيكلية الجملة ونظام العلاقات الذي يربط أجزائها، وتأثير تموقع اللفظ داخل التركيب على الدلالة.

وقد يؤدي اختلاف اللغات في هذا المجال بالذات إلى مخالفة نمط تركيب الجملة في القصيدة الشعرية الأصلية عند ترجمتها إلى لغة أخرى، فيظهر المحذوف مثلا أو العكس، أو تلغى الرتبة أو يستعان بأوصاف لتحديد وظيفة اللغة ضمن التركيب. وعليه يبقى البحث عن ترجمة مثالية للشعر أمرا صعبا، خصوصا وأن النص الإبداعي فضاء مفتوح يمتلك سر خلوده في انفتاحه على شتى القراءات.

خاتمة:

لا شك أن من أهم مقومات النجاح في الترجمة الشعرية أن يفهم المترجم النص الأصلي فهما دقيقا ويمتلك القدرة على قراءة ما بين سطوره، وأن يكون ذا دراية بخلفيته والظروف التي اكتنفت ولادته، والخصائص الشخصية لكاتبه ونوازه الفكرية والإنسانية والعاطفية وما مر به من تجارب، وغير ذلك مما أسلفنا ذكره فيما سبق، من خلال الترجمة والدراسة التحليلية لبعض القصائد الانجليزية من حيث شكلها ومضمونها وخصائصها الأسلوبية.

- 1- محمد عناني، الترجمة الأدبية بين التنظير والتطبيق، د.ط، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1997، ص 92-93.
- 2- ينظر: عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2001، ص 25.
- 3- أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 5.
- 4- عبد الصاحب مهدي علي، ترجمة شعرية لأشهر القصائد الإنجليزية: دراسة تحليلية للشعر وترجمته، ط 1، كلية الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة الشارقة- الإمارات العربية المتحدة، 2013، ص 59.
- 5- المرجع نفسه، ص 60.
- 6- المرجع نفسه، ص 61-62.
- 7- سلمى حداد، لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر؟ حلول لمشاكل تناسية، مجلة جامعة دمشق، المجلد: 22- العدد: 03 - 04، 2006، ص 352.
- 8- موسى سامح رابعة، التناس في نماذج الشعر العربي، ط 1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، 2000، ص 97.
- 9- مارك أنجيلو، مفهوم التناس في الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، ط 1، الدار البيضاء - المغرب، د.ت، ص 102.
- 10- عبد الصاحب مهدي علي، ترجمة شعرية لأشهر القصائد الإنجليزية: دراسة تحليلية للشعر وترجمته، ص 25.
- 11- المرجع نفسه، ص 64.
- 12- المرجع نفسه، ص 65-66.
- 13- المرجع نفسه، ص 67.
- 14- ينظر: سلمى حداد، لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر؟ حلول لمشاكل تناسية، ص 367.
- 15- عبد الصاحب مهدي علي، ترجمة شعرية لأشهر القصائد الإنجليزية: دراسة تحليلية للشعر وترجمته، ص 43.
- 16- المرجع نفسه، ص 43.
- 17- المرجع نفسه، ص 43.
- 18- Voir, Wolfgang Iser : L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique, traduction : Evelyn Szyer, Ed : Mardaga – Bruxelles, 1985, p70.
- 19- Georges Steiner : Après Babel, Bibliothèque, Albin Michel des idées : Traduction, Loetringner 1978, p 134 – 135.
- 20- ينظر محمد شاهين، نظريات الترجمة وتطبيقاتها في تدريس الترجمة من العربية إلى الإنجليزية، د.ط، مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، الأردن، د.ت، ص 12.
- 21- ينظر: أسعد مظفر الدين الحكيم، علم الترجمة النظري، ط 1، دار طلاس، دمشق- سوريا، 1989، ص 47.

22- Catherine Fromilhague et Anne Sancier, Introduction à l'analyse stylistique, Gauthiers Villars – Paris, 1991, p162.

23- Georges Mounin, Clefs pour la linguistique, Seghers – Paris, 1971, p164.

24- محمد عجينة، نظرية الترجمة، ضمن كتاب الترجمة ونظرياتها: لمجموعة من المؤلفين، بيت الحكمة، قرطاج – تونس، 1999، ص268.

دور كتب التربية الإسلامية لمرحلة الإعدادية في العراق في ترسيخ قيم الوسطية والاعتدال في نفوس الطلبة من وجهة نظر المدرسين

The role of the books of Islamic Education in the preparatory Stage in Iraq in the consolidation of the values of Moderation in students' minds from the perspective of teachers

م.م. سعدون عبد الله نجم (تدريسي في مديرية تربية الانبار)

ملخص:

هدفت هذه الدراسة التعرف إلى دور كتب التربية الإسلامية في المرحلة الإعدادية في العراق في ترسيخ قيم الوسطية والاعتدال في نفوس الطلبة من وجهة نظر المدرسين، وقد اتبع الباحث المنهج الوصفي لتحقيق أهداف الدراسة مستخدماً استبانة اشتملت على (27) فقرة، موزعة على ثلاثة مجالات وهي (الاجتماعي، العقدي التشريعي، الشخصي)، حيث تضمن المجال الاجتماعي (12) فقرة، وتضمن المجال العقدي والتشريعي (9) فقرات، وتضمن المجال الشخصي (5) فقرات، وقد تكونت عينة الدراسة من (110) مدرسا ومدرسة تم اختيارهم بالطريقة العشوائية العنقودية من المدارس التابعة إلى مديرية تربية الانبار، بواقع (66) مدرسا، و(44) مدرسة، وبعد جمع الاستبانات ومعالجتها بالوسائل الإحصائية اظهرت الدراسة النتائج الآتية:

- جاء المجال العقدي والتشريعي في بيان دور كتب التربية الإسلامية في ترسيخ قيم الوسطية والاعتدال في المرتبة الأولى بأعلى متوسط حسابي بلغ (3.98)، بينما جاء المجال الاجتماعي في المرتبة الأخيرة ومتوسط حسابي بلغ (3.87).
 - وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$) تعزى لأثر الجنس في جميع المجالات وفي الدرجة الكلية وجاءت الفروق لصالح الذكور.
 - وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$) تعزى لأثر المؤهل العلمي في المجال الاجتماعي وفي الدرجة الكلية وجاءت الفروق لصالح البكالوريوس، بينما لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$) في كل من المجال العقدي والتشريعي والمجال الشخصي.
 - عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$) تعزى لسنوات الخبرة في جميع المجالات وفي الدرجة الكلية.
- الكلمات المفتاحية: تربية إسلامية، قيم، وسطية، اعتدال، مرحلة.

Research summary:

The purpose of this study is to investigate the extent of the role of the books of Islamic Education in the preparatory Stage in Iraq in the consolidation of the values of Moderation in the minds of students from the perspective of teachers. The researcher adopted the descriptive approach to achieve this aim by administrating a questionnaire consist of (27) items distributed on three domains: social, belief, legislative and personal. The social domain contained (12) items, Belief and legislative contained (9) items while, the personal domain contained (5) items. The sample of the study consisted of (110) male and female teachers selected through simple random sampling from the public schools at Irbid first

educational directorate (66 males, 44 females). The findings of the study showed the following:

- The Belief and legislative came in the first rank with the highest mean of (3.98) while, the social domain came in the last rank with a mean of (3.87).
- There were significant statistical differences at the level of ($\alpha \leq 0.05$) attributed to gender in all domains and the whole degree in favor of males.
- There were significant statistical differences at the level of ($\alpha \leq 0.05$) attributed to scientific qualification in the social domain and the whole degree in favor of Bachelor degree holders, while, there were no significant statistical differences at the level of ($\alpha \leq 0.05$) in Belief and legislative as well as the personal domain.
- There were no significant statistical differences at the level of ($\alpha \leq 0.05$) attributed to years of experience in all domains and the whole degree.

Key Words: Islamic Education textbook. Moderation values. the preparatory Stage

الفصل التمهيدي:

فلا شك ان التربية بما تحتويه من مجالات تهدف الى بناء المجتمع على أساس صحيح، بحيث يتمكن المعلم والمدرس توجيه الطلبة إلى الهدف الذي يسعى إليه، بشرط أن لا يتعارض مع التربية الصحيحة المنضبطة بضوابط الشريعة، وبما ان المدرس يعتبر أحد المربين، عليه أن يبذل قصارى جهده في تربية الطلبة بحسب تخصصه، على قدرٍ من الاهمية، لما تحتويه مادة التربية الإسلامية من مواضيع تعنى بتوجيه الطلبة إلى الرقي بأخلاقهم ومعاملاتهم.

كما توصف التربية الإسلامية بأنها عملية تربية واجتماعية مصدرها الإسلام الحنيف، تعكس آماله وطموحاته، وتسعى من خلال مناهجها الى تحقيق الهدف الذي يسعى اليه الاسلام وهذا ما ايقنته المجتمعات منذ سنوات طويلة، فقد كانت القضية المهمة في تلك المجتمعات ما يراه المجتمع ضروريا لتربية أبنائه، والذي يتطلع نظرة المجتمع إلى الفرد في المستقبل (اللقاني، 1995).

وإن التربية الإسلامية سواء كانت مادة دراسية أم نطاقا تربويا إسلاميا متميزا، لها اهمية بالغة لأنها تستند في اهدافها الى الإسلام وتعاليمه، وهذا الاستناد جعلها محورا في العملية التعليمية، اذ هي في جوهرها وحقيقتها تجسيدا وتمثيلا لمنهج الإسلام في تكوين الفرد والمجتمع مصدرها القرآن الكريم والسنة النبوية، بيد أن نظرة التربية الإسلامية إلى الانسان هي نظرة شمولية آخذة بعين الاعتبار مكونات الانسان الجسمية والعقلية والروحية وهي تهتم بتحقيق التوازن بين بعدي الانسان المادي والروحي فلا يطفئ جانب على آخر، ولا يظهر طرف لصالح مكون على مكون آخر فالعقل والجسم والقلب سواء (الجلاد، 2004).

فَيُعَدُّ القرآن الكريم والسنة النبوية المصدرين الرئيسين للقيم الإسلامية وقد تناولوا القيم بكل أنواعها ومنها القيم العقدية، والأخلاقية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية وغيرها، لذلك كان الاهتمام بدراسة القيم اهتماما كبيرا، فهي من المفاهيم الجوهرية في جميع مجالات الحياة، لأنها تمس العلاقات الإنسانية، و تضبط المعاملات والتصرفات للأفراد والجماعات، ونظرا لما يشهده العالم اليوم من تحولات جذرية في جميع المجالات سواء السياسية، أم الاقتصادية، أم الاجتماعية، أو التربوية،

أدت بفعل ما يسمى بالعولمة إلى وجود أزمة حقيقة، وهي أزمة غياب القيم، التي تضبط سلوك الأفراد والجماعات على حد سواء (المقوسي وفتحيه، 2013).

الامر الذي جعل غياب القيم عُرضة للإنسان فأصبح غريباً عن ذاته وعن مجتمعه ويفقد دوافعه للعمل ويقل إنتاجه، لذا كانت المهجمة على قيم الإسلام والمسلمين قوية منظمة هدفها تشويه صورة الاسلام والنيل من مبادئه وقيمه، فوصفوه بأنه دين التخلف والتطرف، ودين العنف. (الجهني، 2012).

فبات من الضروري على المؤسسات التربوية تفعيل دورها في تعزيز منظومة القيم، ومن أهم تلك المؤسسات التربوية المدرسة فأنها تهم بالمناهج بما تحتويه من دروس وأنشطة متعددة هدفها إيصال القيم الى المتعلمين، فكلما كانت الأساليب ناجحة وطرائق التدريس قائمة على أسس سليمة وحديثة كان التأثير أقوى، فمهمة المدرسين تنمية القيم وتعزيزها في نفوس المتعلمين لتكون المدرسة بما فيها من نظم ولوائح، وإدارة مدرسية، ومكتبة، ومعلمين ومدرسين، وحدة متكاملة ووسيلة مهمة في تعزيز منظومة القيم الإسلامية، محفوفة بالألفة والمحبة التي تربط المدرسين مع المتعلمين كعنصر دعم ومساعد في عملية البناء والتثبيث. (عبيدات، 2014).

ونحن نعلم يقيناً ان المنهاج التربوي هو الوسيلة الفاعلة للمجتمع في تغيير سلوك الافراد، فالكتب المدرسية تمثل نقطة إنطلاق نحو ترسيخ منظومة القيم الإسلامية من خلال المحتوى الدراسي لتلك الكتب العلمية، فلا بد من تضمينها القيم الإسلامية التي تسمو بالأفراد وفق المنهج الصحيح وتربيتهم تربية تتفق مع تعاليم الإسلام (المقوسي وفتحيه، 2013). وقد تميز الإسلام منذ دعوته الى يومنا هذا بنشر الوسطية والاعتدال في جميع مجالات الحياة، فهو دين الحنفية السمحة، والوسطية في عرف الناس تعني الاعتدال في الاعتقاد والموقف والسلوك والنظام والمعاملة والأخلاق، وهذا يعني أن الإسلام بالذات دين معتدل غير جانح ولا مفرط في شيء من الحقائق (نظمي، 2010). فالوسطية والاعتدال منهج متكامل شامل غير محصور في ركن من الأركان، ولا جزئية من الجزئيات، ولا في حكم من الأحكام ولا أصل من الأصول، فالإسلام كله وسط، وهذه الأمة أمة الوسط، وهذه أبرز صفات هذا الدين القويم (الصلاحي، 1999).

ومن هنا أتت ثنائيات التوازن عند المسلمين، فلا إفراط ولا تفريط ولا ضرر ولا ضرار، بل وسطية في كل شيء وبين كل شيء، ووسطية بين الروح والجسد، ووسطية بين الفرد والجماعة، وبين الدنيا والآخرة، وبين المادية والمثالية، وهي ليست مذهبا فقهياً جديداً أو مصطلحاً مستحدثاً، بل هي الصراط المستقيم بين تفريط المغضوب عليهم وإفراط الضالين، فلا إفراط يرقى إلى الغلو والتطرف والطغيان، ولا تفريط يوقع في الاستكانة والركود والاستسلام، وهي دعوة إلى تجديد فهم الدين الإسلامي على قاعدة التوازن في كل شيء (السلطاني، 2011).

حتى في بناء الشخصية المسلمة في الحياة الدنيا، وجعلت الدنيا معبراً للآخرة، ووساطة موصلة لها، وتكاملت نظرتهما لهاتين الحياتين أي نجعل الدنيا والسعي فيها مطية للوصول إلى الآخرة والفوز فيها. (الجلاد، 2004)

الدراسات السابقة

اطلع الباحث على عدد من الدراسات السابقة ذات العلاقة بموضوع دراسته، وتم ترتيبها وفق التسلسل الزمني بدءاً بالأحدث فالأقدم كما يلي:

اجرى أبو جبر (2014) دراسة هدفت الى التعرف دور أعضاء هيئة التدريس في الجامعة الإسلامية بغزة في تعزيز مبدأ الوسطية لدى طلبتهم وسبل تفعيله، وتم استخدام المنهج الوصفي لتحقيق أهداف الدراسة باستخدام استبانة اشتملت على (43) فقرة موزعة على ثلاثة مجالات هي (الشخصي، الأكاديمي، المهني، الاجتماعي، الثقافي)، وتكونت عينة الدراسة من (333) طالباً وطالبة من

للمستوى (الأول والرابع) من الكليات التالية (الشريعة والقانون ، والتربية ، والهندسة) للفصل الثاني من العام الدراسي (2012/2013)، وتم اختيارهم بالطريقة العشوائية الطبقية ، وكان من أهم نتائج هذه الدراسة عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات تقديرات أفراد العينة لدور أعضاء هيئة التدريس في الجامعة الإسلامية في تعزيز مبدأ الوسطية تعزى إلى متغير الجنس (ذكر ، أنثى) ، ووجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات تقديرات أفراد العينة لدور أعضاء هيئة التدريس في الجامعة الإسلامية في تعزيز مبدأ الوسطية تعزى إلى متغير الكلية (الشريعة والقانون، التربية ، الهندسة) لصالح كلية الشريعة والقانون.

وأجرى الجهني (1433هـ) دراسة هدفت إلى معرفة درجة احتواء كتاب الحديث والثقافة الإسلامية لطلاب الصف الثاني الثانوي على قيم الوسطية، و معرفة درجة إسهام كتاب الحديث والثقافة الإسلامية في تعزيز قيم الوسطية لطلاب الصف الثاني الثانوي، ولتحقيق أهداف الدراسة تم استخدام المنهج الوصفي المسحي، تم تصميم أداتين للدراسة هما: بطاقة تحليل للمحتوى، واستبانة، وتكونت عينة الدراسة من جميع مشرفي التربية الإسلامية بتعليم العاصمة المقدسة وعددهم (26) مشرفاً في الفصل الدراسي الثاني من العام الدراسي (2011 – 2012)، وكان من أهم النتائج، احتواء كتاب الحديث والثقافة الإسلامية على العديد من المفاهيم التي تعزز قيم الوسطية بدرجة كبيرة ، كما أن درجة إسهام كتاب الحديث والثقافة الإسلامية في تعزيز قيم الوسطية لطلاب المرحلة الثانوية جاء بدرجة متوسطة .

وأجرى الشرف (2011) دراسة هدفت إلى تحديد أهداف التربية على الوسطية الإسلامية، واستخدم الباحث المنهج الوصفي، وتكونت أداة الدراسة من استبانة وقد تضمنت خمسة محاور وهي (أهداف التربية على الوسطية الإسلامية، ومبررات الاهتمام بتعزيز التربية على الوسطية، ومكونات التربية على الوسطية الإسلامية، وأبعاد التربية على الوسطية الإسلامية، وإعداد معلم التربية على الوسطية الإسلامية) تكونت عينة الدراسة من (25شخصاً)، وتوصلت الدراسة إلى عدد من النتائج كان أهمها:

تحديد أهداف التربية على الوسطية، وتحديد مبررات الاهتمام بالتربية على الوسطية، والكشف عن أبعاد التربية الوسطية.

وفي نهاية دراسة أوصى الباحث بالآتي:

- 1- بتشجيع عقد دورات متخصصة تهتم بتعزيز مفهوم الوسطية وضوابطها.
- 2- التركيز على توظيف وسائل الاعلام الإسلامية والعربية في نشر الوسطية.

وأجرى الشرعة والبلعاسي (2011) دراسة هدفت إلى تعرف مدى تبني الاستاذ الجامعي لملامح الوسطية، وتم استخدام المنهج الوصفي من خلال تصميم استبانة تكونت من (23) فقرة وتم توزيع الاستبانة على (189) طالبة من تخصصات مختلفة، من طالبات كلية أريد الجامعية وجامعة البلقاء التطبيقية، وكانت نتائج الدراسة متقاربة في المجالين الفكري والسلوكي مع تقدم بسيط للمجال الفكري.

وأجرى هوزي و عدون(2011) دراسة هدفت إلى تعرف دور الجامعات في تعزيز مبدأ الوسطية من خلال (توظيف دور الاستاذ الجامعي - تنفيذ الأساليب التربوية - العلاقة بالمجتمع المحلي)، واستخدم المنهج الوصفي واشتملت أداة الدراسة على استبانة، وتم توزيعها على عينة عشوائية بلغت (400) من مسؤولي الجامعة من العمداء ورؤساء الاقسام ولتواهم والأستاذة وبلغ عدد الاستبيانات الصالحة للتحليل (368) استبانة بنسبة (92%) من حجم العينة وتوصلت الدراسة إلى عدد من النتائج أهمها: إن (58%) من أفراد العينة يرون أن الحاجة إلى تعزيز مبدأ الوسطية ولأمن الفكري للطلاب كبيرة، وإن (6%) من أفراد العينة ترى أن الحاجة إلى تعزيز الأمن الفكري قليلة، وأن (82%) من أفراد العينة لديهم الملامح بالأساليب والإجراءات المتبعة في تعزيز مبدأ والأمن الفكري بدرجات تتراوح ما بين متوسطة وكبيرة جداً.

وأجرى عبد الله و ابراهيم(2011) دراسة هدفت إلى التعرف السمات التي ينبغي توفرها في الأستاذ الجامعي الذي يعزز ويرسخ مبدأ الوسطية واعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي وتم إعداد استبانة لجمع البيانات المطلوبة من العينة وتكونت عينة الدراسة من (36) استاذاً جامعياً وكانت هناك ثلاثة محاور للاستبانة (السمات الأكاديمية والمهنية، والسمات الشخصية والسمات الاجتماعية والثقافية)، وتوصلت الدراسة إلى عدد من النتائج أهمها:

احتل محور السمات الشخصية للأستاذ الجامعي على المرتبة الأولى من حيث الأهمية حيث بلغ متوسط درجات الأهمية فيه (100) درجة، وجاء محور السمات الاجتماعية والثقافية في المرتبة الثانية حيث الأهمية بمتوسط بلغ (79-95) درجة، وجاء محور السمات الأكاديمية والمهنية بالمرتبة الثالثة من حيث الأهمية بمتوسط بلغ (71-93) درجة.

وأجرى إبراهيم (2011) دراسة هدفت إلى تحديد أسباب ابتعاد الشباب عن منهج الوسطية من منظور طلبة الجامعة وتم استخدام المنهج الوصفي المسحي وتكونت الأداة من استبانة لجمع البيانات المطلوبة من العينة وتم صياغة فقرات الاستبانة على شكل اسباب تمثل ظاهرة الابتعاد عن الوسطية وبلغ عدد الفقرات (25) فقرة وتوصلت الدراسة إلى عدد من النتائج أهمها:

جاءت فقرة (المعاناة الاقتصادية وظروف الفقر والجهل، وقلة فرص العمل المناسبة للخريجين) في المرتبة الأولى بنسبة (57-89%)، وجاءت فقرة (الافتقار إلى البيئة التربوية والاجتماعية المشجعة على الحوار والنقاش وممارسة حرية الفكر) في المرتبة الثانية بنسبة (29-89%)، وجاءت فقرة (ابتعاد الدول عن تطبيق أحكام الشريعة الإسلامية في شؤون الحياة العامة) في المرتبة الثالثة بنسبة (35-87%) وجاءت فقرة (الاحباط في تحقيق بعض الأهداف والرغبات لدى الشباب والفشل في الوصول إلى المكانة المنشودة) في المرتبة الرابعة بنسبة (29-83%)، وجاءت فقرة (قصور المناهج الدراسية في تعزيز قيم الوسطية في مراحل التعليم العام والجامعي) في المرتبة الخامسة بنسبة (83-82%).

وأجرت محمد (2011) دراسة هدفت إلى اختبار فاعلية برنامج مقترح لتعزيز مبدأ الوسطية في تفعيل مشاركات الطالبات في الأنشطة الطلابية من خلال محاولة التقليل من حدة التمسك بالعوامل الثقافية التي تؤثر بلورها إلى مشاركتهن في الأنشطة الطلابية، وتم اعتماد المنهج شبه التجريبي، باستخدام مجموعتين إحداهما ضابطة والأخرى تجريبية، وكانت أداة الدراسة هي الاستبانة التي تكونت من (30) عبارة، وبعدين حيث تكون كل بعد من (15) عبارة، وأظهرت النتائج فاعلية البرنامج المقترح لتعزيز مبدأ الوسطية في تفعيل مشاركة الطالبات في الأنشطة الطلابية، حيث ساهم البرنامج في التقليل من حدة التمسك بالعوامل الثقافية التي تؤثر بلورها في مشاركتهن وتفعيل المشاركة في الأنشطة الطلابية.

وأجرى البشري (2011) دراسة هدفت إلى التعرف (دور الجامعة في تعزيز مبدأ الوسطية بين طلابها من خلال أنشطة التربية الإسلامية) حيث برزت أهمية هذه الدراسة في تسليط الضوء على الجامعة كمؤسسة تربية رائدة وعليا، ولها اسهاماتها وجهودها المباركة لتعميق (الوسطية) من خلالها مجموعة من المنافذ (الأستاذ الجامعي، المنهج الدراسي، الأنشطة بأنواعها لتعمل على تعزيزها في نفوس طلابها، أو إكسابها لهم من خلال أنشطة وبرامج التربية الإسلامية.

واستخدم الباحث المنهج الوصفي والاستبائي. ومن أبرز نتائج هذه الدراسة:

- الوسطية مفهوم شامل لحياة المسلم في كافة الركائز (العقيدة، والعبادة والأخلاق).
- الخروج عن مبدأ الوسطية خروج عن روح الإسلام بسماحته وصفاته وموهبه.
- للجامعة دور مهم ومتجدد عبر العصور، يقتضي منها استشعاره مراجعة كل حين، ومن أبرز ادوارها خلية المجتمع والمساهمة في حمايته وحفظه من كل دخل ووافد من الفكر والعقائد والأخلاق.
- طالب المرحلة الجامعية قادر على البذل والعطاء والتغيير المنضبط إذا أحسن توجيهه، وتوفير الظروف والامكانيات له وتزويده بالبرامج والأنشطة النافعة له.

- النشاط غير الصفي ضروري في اوساطنا التربوية والتعليمية، وتوجيهه بالشكل المناسب مطلب، لنحصل على التكامل والتوازن بين منهج العلمي ومطالب الروح والعقل والجسد لدى طالب الجامعي.

- تقدم التربية الإسلامية تصورا واضحا لتعميق وتعزيز مبدأ الوسطية والاعتدال لدى طلاب الجامعة من خلال مجموعة من البرامج والأنشطة اللا صفية الهادفة، لتسهم في تحقيق التكامل والتوازن بين المنهج العلمي والنشاط الهادف ومطالب واحتياجات الطالب.

هذه الدراسة تتفق مع كل الدراسات السابقة التي تطرق لها الباحث في تناولها لقيم الوسطية في الإسلام كموضوع وحيد في الدراسة.

وبعد استعراض الدراسات السابقة التي تيسر الرجوع إليها لاحظ الباحث في اعتمادها على المنهج الوصفي، والاستبانة كأداة للدراسة باستثناء دراسة درويش (1426هـ) التي كانت دراسة نظرية فقط ولم تكن ميدانية، ودراسة محمد (2011) التي كانت دراسة شبه تجريبية، ودراسة الجهني (1433هـ) التي كانت دراسة تحليلية.

وعليه ما يميز الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة من حيث إجراء مكان الدراسة.

إن أغلب تلك الدراسات لم تعتمد على بيان آراء مدرسي التربية الإسلامية حول ما دور كتب التربية الإسلامية لقيم الوسطية والاعتدال في الإسلام.

مشكلة الدراسة:

بعد اطلاع الباحث على مناهج الدراسة لمادة التربية الإسلامية والتي لها دورا مهم في توجيه الأجيال نحو الفكر المعتدل، والواقع الذي يعيشه الباحث بشكل عام والمسلمون بشكل خاص وما يشوبه في انحرافات فكرية وعقيدية وأخلاقية تؤدي إلى ضياع المجتمع بأفراده وجماعته، جاءت هذه الدراسة لبيان دور كتب التربية الإسلامية في المرحلة الإعدادية في العراق في ترسيخ قيم الوسطية والاعتدال في نفوس الطلبة من وجهة نظر المدرسين، ويمكن صياغة النظرية وفق التساؤلات التالية:

- 1- ما هو دور كتب التربية الإسلامية في المرحلة الإعدادية في تعزيز قيم الوسطية والاعتدال من وجهة نظر المدرسين؟ هل يوجد فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى الدالة ($\alpha \leq 0.05$) لرأي مدرسي التربية الإسلامية في تلك المناهج يعزى لمتغير الجنس والمؤهل العلمي والخبرة التعليمية؟

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في:

- 2- بيان خطر الانحراف عن مفهوم الوسطية في الإسلام.
- 3- بناء شخصية الفرد وأثرها الإيجابي في المجتمع.
- 4- توقع إفادة المؤسسات التربوية والقائمين على تصميم المناهج ومدرسي التربية الإسلامية في المرحلة الإعدادية من النتائج المرجوة من هذا البحث.

ودراستنا هذه عن مرحلة الإعدادية لأنها مرحلة مهمة في نمو الطلبة، خصوصا بلوغهم مرحلة المراهقة التي تشهد تطورا سريعا في النواحي العقلية والنفسية والوجدانية والجسمية كافة، ولما لها من موقع مفصلي في النظم التعليمية، وكتاب التربية الإسلامية في هذه المرحلة من أهم الركائز التي تسهم في بناء شخصية الطالب بما تحويه من قيم، ولذلك جاءت هذه الدراسة لمعرفة دور كتب التربية الإسلامية في المرحلة الإعدادية في العراق في ترسيخ قيم الوسطية والاعتدال في نفوس الطلبة من وجهة نظر المدرسين.

أهداف الدراسة: تهدف الدراسة إلى:

- 1- بيان أثر كتب التربية الإسلامية للمرحلة الإعدادية في تعزيز قيم الوسطية والاعتدال من وجهة نظر المدرسين.
- 2- معرفة محتوى كتب التربية الإسلامية على نصوص الوسطية والاعتدال وفقاً لمتغير الجنس والمؤهل العلمي والخبرة التعليمية؟

حدود الدراسة:

اقتصرت هذه الدراسة على:

- 1- الحدود المكانية: جميع مدارس المرحلة الإعدادية التابعة لمديرية التربية الانبار في قضاء الرمادي.

2- الحدود الموضوعية: وجهات نظر مدرسي التربية الإسلامية حول دور كتب التربية الإسلامية للمرحلة الإعدادية في العراق (الرابع، الخامس، والسادس) لقيم الوسطية والاعتدال.

3- الحدود البشرية: جميع مدرسي التربية الإسلامية في المدارس الحكومية التابعة لمديرية تربية الانبار في محافظة الانبار. التعريفات الإجرائية:

- كتب التربية الإسلامية: المقررات الدراسية المعتمدة في وزارة التربية في الدولة العراقية والتي تختص بالعلوم الشرعية من عقيدة وفقه وأخلاق وقرآن كريم وحديث نبوي وتشتمل للصفوف: الرابع، الخامس، السادس في مرحلة التعليم الإعدادي، للعام الدراسي 2017-2018م.
- المرحلة الإعدادية: المستوى الدراسي، المكون من الصفوف (الرابع، والخامس، والسادس) حسب تقسيمات المراحل الدراسية في وزارة التربية في دولة العراق للعام الدراسي 2017-2018م.
- القيم: هي مجموعة من الصفات أو المعايير المحدودة المضبوطة بضوابط الشريعة، والعمل بها يحقق الأخوة والألفة والمحبة وتزول العداوة والبغضاء، ليعيش الإنسان آمناً مطمئناً سعيداً في حياته، ويبنى ما يصلحه وينفعه في دينه ودنياه.
- الوسطية: هي الاعتدال والقصد، والتوازن بين أمرين بين الإفراط والتفريط، وبين الشدة والتهاون، وهي الوسط في التصور والاعتقاد، ووسطاً في العبادات والمعاملات، ووسطاً في التفكير والشعور، ووسطاً في الارتباطات والعلاقات، ووسطاً في التنظيم والتنسيق.

الفصل الثاني: الطريقة والإجراءات

يتناول هذا الفصل وفقاً للطرق والإجراءات التي استخدمها الباحث في دراسة من حيث منهجية دراسة ومجتمع الدراسة وعينيتها، والإجراءات التي اتبعت فيها، والطرق الإحصائية التي تسهم استخدامها في استخلاص النتائج وتحليلها.

منهج الدراسة

اتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي، نظراً لأن هدف الدراسة الحالية هو تعرف دور كتب التربية الإسلامية لقيم الوسطية والاعتدال في المرحلة الإعدادية في العراق من وجهة نظر المدرسين.

مجتمع الدراسة

تكون مجتمع الدراسة من جميع المدرسين والمدرسات الذين يدرسون مادة التربية الإسلامية في المدارس التابعة الى مديرية تربية الانبار قضاء الرمادي للعام 2017-2018، وتم اختيارهم عشوائياً والذي بلغ عددهم (353) مدرسا ومدرسة، وفيما يلي وصفا تفصيليا للعينة وفقاً لمتغيراتها.

جدول (1)

توزيع مجتمع الدراسة حسب الجنس لتربية الانبار

نوع المدرس	المجموع
ذكور	164
إناث	189
المجموع	353

عينة الدراسة

اختار الباحث عينة الدراسة بالطريقة العشوائية العنقودية من مجتمع الدراسة وبنسبة (31.16%) وبذلك بلغت عينة الدراسة (110) مع ومعلمة من مجتمع الدراسة والجدول (2) يوضح ذلك.

جدول (2)

التكرارات والنسب المئوية حسب متغيرات الدراسة

النسبة	التكرار	الفئات	
42.7	47	ذكر	الجنس
57.3	63	انثى	
81.8	90	بكالوريوس	المؤهل العلمي
18.10	20	دراسات عليا	
15.5	17	من 1-5 سنوات	الخبرة العلمية
41.8	46	من 6-10 سنوات	
42.7	47	أكثر من 10 سنوات	
100.0	110	المجموع	

يظهر من الجدول (2) ما يلي:

1. إن النسبة الأفراد عينة الدراسة من الذكور بلغ عددهم (47) مدرسا، وشكلوا ما نسبته (42.7%) من أفراد العينة، بينما بلغ عدد الإناث (63) مدرسة وبنسبة (57.3%) من أفراد العينة.
2. أن أكبر تكرار لمتغير المؤهل العلمي كان للمؤهل العلمي (بكالوريوس)، حيث بلغ عدد الأفراد العينة ضمن هذا المؤهل العلمي (90) فرداً وبنسبة مئوية بلغت (81.8%) من أفراد عينة الدراسة وبلغت ادني نسبة للمؤهل العلمي (دكتوراه) حيث كان عدد أفراد عينة الدراسة ضمن هذا المؤهل العلمي (1) فرداً، وبنسبة مئوية بلغت (0.90%).
3. أن أكبر تكرار لمتغير الخبرة التعليمية (أكثر من 10 سنوات)، حيث بلغ عدد أفراد عينة الدراسة ضمن هذا المسمى (47) فرداً وبنسبة مئوية بلغت (42.7%) من أفراد عينة الدراسة، بينما أدنى تكرار لسنوات الخبرة التعليمية (أقل من 5 سنوات) حيث كان عدد أفراد عينة الدراسة ضمن هذا المسمى (17) فرداً، وبنسبة مئوية بلغت (15.5%).

أداة الدراسة

لتحقيق هدف الدراسة والحصول على النتائج تم بناء أداة الدراسة المتمثلة بالاستبانة من خلال الرجوع إلى المصادر التي تناولت قيم الوسطية والاعتدال وإجراء عينة استطلاعية بهدف الحصول على بعض الفقرات التي تمثل المجالات الرئيسية التي شملتها الاستبانة وكذلك الاطلاع على الدراسات السابقة التي تناولت مجال موضوع قيم الوسطية والاعتدال ومناقشة بعض المختصين في مادة التربية الإسلامية وطرائق تدريسها وتكونت أداة الدراسة من قسمين.

القسم الأول بيانات المستجيبين التي تمثل المتغيرات الديموغرافية التالية:

- الجنس، وله فئتان (ذكر، أنثى).

- المؤهل العلمي، وله ثلاث مستويات (بكالوريوس، ماجستير، دكتوراه).
- الخبرة التعليمية، ولها ثلاثة مستويات (أقل من 5 سنوات، 5-10 سنوات، أكثر من 10 سنوات).

القسم الثاني: فقرات الاستبانة

تكونت الاستبانة بصورتها النهائية من (26) فقرة موزعة على مجالات كما يأتي:

- المجال الأول: قيم الوسطية في المجال الاجتماعي، مكون من (12) فقرات.
- المجال الثاني: قيم الوسطية في المجال العقدي والتشريعي، مكون من (9) فقرات.
- المجال الثالث: قيم الوسطية في المجال الشخصي، مكون من (5) فقرات.

المقياس

تم اعتماد سلم ليكرت (Likert) للتدرج الخماسي لقياس (دور كتب التربية الإسلامية في المرحلة الإعدادية في العراق في ترسيخ قيم الوسطية والاعتدال في نفوس الطلبة من وجهة نظر المدرسين) وذلك على النحو التالي: تم إعطاء الإجابة بدرجة مرتفعة جداً (5) درجات، والإجابة بدرجة مرتفعة (4) درجات، والإجابة بدرجة متوسطة (3) درجات، والإجابة بدرجة منخفضة (2) درجتان والإجابة بدرجة منخفضة جداً (1) درجة واحدة.

وقد قام الباحث بتقسيم درجات المستويات للمتوسطات الحسابية إلى ثلاثة مستويات (درجة مرتفعة، درجة متوسطة، درجة منخفضة)، ووفقاً للمعادلة التالية: طول الفئة = (المدى ÷ عدد الفئات). وحيث أن المدى هنا = (الفئة العليا -

$$\text{الفئة الدنيا فطول الفئة}) = (5-1) \div 3 = 1.33$$

وبناء عليه تم اعتماد المقياس التالي للحكم على المتوسطات الحسابية:

وتم احتساب المستويات كما يلي:

- من 1.00 - أقل من 2.33 بدرجة متدنية.
- من 2.33 - أقل من 3.67 بدرجة متوسطة.
- من 3.67 - 5.00 بدرجة مرتفعة.

صدق الأداة

للتحقق من صدق الأداة تم عرض فقرات الأداة على (19) محكماً من ذوي الخبرة والاختصاص والكفاءة من أعضاء هيئة التدريس في (جامعة الانبار) ملحق (3) وقد طلب منهم الاطلاع عليها وإبداء ما يرونه مناسباً في فقراتها والبالغ عددها (39) فقرة من حيث:

- الصياغة اللغوية.

- وضوح الفقرات وملائمتها للمجال.

- حذف أو إضافة ما ترونه مناسباً من الفقرات.

- أية اقتراحات أخرى ترونها مناسبة.

وبناءً على آراء المحكمين فقد اعتمد الباحث على (80%) من اتفاق الآراء بين الخبراء والمحكمين حول صلاحية الفقرة كحد أدنى لقبول الفقرة ضمن الاستبانة، وبعد أن عمل الباحث بآراء الخبراء وملاحظاتهم ومقترحاتهم أصبحت الاستبانة جاهزة للتطبيق وقد تكونت الاستبانة بصورتها النهائية من (26) فقرة و(3) مجالات ملحق(2).

ثبات الأداة

تم التحقق من ثبات الأداة من خلال توزيع أداة الدراسة على عينة استطلاعية مكونة من (30) مدرسا ومدرسة من خارج عينة الدراسة مرتين بفارق زمني مدته (أسبوعان) واستخراج معامل الارتباط بيرسون (Pearson Correlation) بين درجتهم في المرتين، بهدف استخراج معامل الثبات للأداة، وكذلك تم تطبيق معادلة (كرونباخ ألفا)، وجدول (3) يوضح ذلك.

جدول (3)

معامل الاتساق الداخلي كرونباخ ألفا ومعامل الارتباط بيرسون

المجالات	الاتساق الداخلي	معامل الارتباط
الاجتماعي	0.87	0.85
العقدي والتشريعي	0.82	0.82
الشخصي	0.76	0.81
الدرجة الكلية	0.92	0.89

يظهر من الجدول (3) ما يلي:

1- معاملات ثبات بطريقة (Chronbach Alpha) لمجالات الدراسة تراوحت بين (0.76-0.87)، وهي قيم مرتفعة ومقبولة لأغراض التطبيق؛ إذ أشارت معظم الدراسات إلى أن نسبة قبول معامل الثبات (0.60) (Amir & Sonderpandian, 2002).

2- تراوحت معاملات الارتباط بيرسون لمجالات الدراسة ما بين (0.81-0.85) وهي قيم دالة إحصائياً عند مستوى الدلالة ($\alpha = 0.05$)، وهذا يدل على ثبات تطبيق أداة الدراسة.

إجراءات تنفيذ أداة الدراسة:

- قام الباحث بتحديد مشكلة الدراسة وهدفها ومتغيراتها.
- تم إعداد استبانة وتحكيمها وتوزيعها على أفراد عينة الدراسة لغايات جمع البيانات من عينة الدراسة.
- قام الباحث بزيارات متعددة خلال الفصل الثاني من العام الدراسي 2017/2018 إلى المدارس بهدف جمع الاستبانات.
- تم توضيح الإجابة عن الأداة وجمع البيانات المتعلقة بذلك.
- بلغ عدد الاستبانات الموزعة (150) استبانة واسترجاع (110) استبانة صالحة للتحليل الإحصائي.
- جمع الأداة وتدقيقها للتأكد من صلاحيتها للتحليل الإحصائي.
- تفرغ استجابات أفراد العينة، تم ترميزها وإدخال البيانات باستخدام برنامج الحزمة الإحصائية للعلوم الاجتماعية (SPSS).

متغيرات الدراسة:

أولاً: المتغيرات المستقلة:

- 1- الجنس وله فئتان (ذكر، أنثى).
- 2- المؤهل العلمي وله ثلاثة مستويات (بكالوريوس-ماجستير - دكتوراه).
- 3- الخبرة التعليمية (أقل من 5 سنوات)، (5-10 سنة)، (أكثر من 10 سنوات).

ثانياً: المتغيرات التابعة:

المعالجة الإحصائية: دور كتب التربية الإسلامية في المرحلة الإعدادية في العراق في ترسيخ قيم الوسطية والاعتدال في نفوس الطلبة من وجهة نظر المدرسين

اعتمد الباحث في تحليل البيانات الناتجة عن استجابات أفراد العينة على ما يلي:

- معامل الارتباط بيرسون (Pearson Correlation coefficient) للتحقق من ثبات التطبيق.
- معامل كرونباخ ألفا (Equation cronbach alpha) الاستخراج معاملات ثبات أداة الدراسة.
- التكرارات والنسب المئوية (frequencies and peycentages): لتوزيع أفراد العينة تبعاً للمتغيرات الشخصية.
- المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية (deviations average and standard): للتعرف دور كتب التربية الإسلامية في المرحلة الإعدادية في العراق في ترسيخ قيم الوسطية والاعتدال في نفوس الطلبة من وجهة نظر المدرسين.

جداول تحليل المحتوى:

المجال الأول: الاجتماعي

ت	فقرات الاسئلة	نوع المحتوى	المرحلة الدراسية	التوثيق	درجة المطابقة				
					بدرجة عالية جداً	بدرجة عالية	بدرجة متوسطة	بدرجة قليلة	بدرجة قليلة جداً
	ترسيخ الأخوة في نفوس الطلبة	نص قراني + حديث شريف	الخامس الإعدادي	ص 115	√				
	ترسيخ احترام الرأي والرأي الآخر	نص قراني + حديث شريف + تراث اسلامي	خامس	ص 87	√				
	تعزيز مبدأ حرية التعبير	نص قراني + حديث شريف + تراث اسلامي	رابع	ص 94	√				
	تفعيل التناصح بين الآخرين	نص قراني + حديث شريف	خامس	ص 19	√				

			√	ص 149	سادس	نص قراني + تراث اسلامي	احترام حقوق الآخرين	
			√	ص 27	سادس	نص قراني + حديث شريف	بث روح التعاون في المجتمع	
			√	ص 69	رابع	حديث + شريف تراث اسلامي	تحسين المجتمع من المشكلات الفكرية بشكل متوازن	
			√	ص 56	رابع	نص قراني + حديث شريف	تعزيز الترابط الاجتماعي بين الطلبة	
			√	ص 26	سادس	نص قراني + حديث + شريف تراث اسلامي	الحث على التعاون والضمان الاجتماعي	
			√	ص 18	رابع	نص قراني + حديث شريف	التحذير من التقاطع والتدابير بين الناس	.
			√	ص 96	رابع	نص قراني + حديث شريف	الحث على التعلم ومحاربة الجهل والأمية	.
			√	ص 1-17 8	رابع	نص قراني + حديث شريف	يحذر التناجش بين المسلمين	.

ت	فقرات الاسئلة	نوع المحتوى	المرحلة الدراسية	التوثيق	درجة المطابقة			
					بدرجة عالية جدا	بدرجة عالية	بدرجة متوسطة	بدرجة قليلة
	التحذير من خطورة الغلو	نص قراني + حديث شريف + تراث اسلامي	سادس	ص 151	√			
	نبذ الفهم الخاطئ للدين	نص قراني + حديث شريف	سادس	ص 152	√			
	محاربة التعصب المذهبي	نص قراني + حديث شريف	سادس	ص 153	√			
	بيان حرمة تكفير المسلم	حديث شريف	رابع	ص 69	√			
	توضيح نبذ الظلم	حديث شريف	رابع	ص 70		√		
	بيان آثار التكفير وانحراف المفاهيم	حديث شريف	رابع	ص 70	√			
	يحتوي كتاب التربية الإسلامية على الأساليب التربوية لتعزيز الأمن الفكري	حديث شريف	رابع	ص 69		√		
	تعزيز الأمن الاجتماعي وسلامة الأفراد	نص قراني + حديث شريف	سادس	ص 155	√			
	تحقيق التعايش السلمي	نص قراني + حديث شريف +	سادس	ص 149	√			

							تراث اسلامي		
--	--	--	--	--	--	--	----------------	--	--

المجال الثالث: الشخصي

ت	فقرات الاسئلة	نوع المحتوى	المرحلة الدراسية	التوثيق	درجة المطابقة				
					بدرجة عالية جدا	بدرجة عالية	بدرجة متوسطة	بدرجة قليلة	بدرجة قليلة جدا
	يبحث كتاب التربية الإسلامية على روح التسامح في نفس المتعلم	نص قراني + حديث + شريف + تراث اسلامي	سادس	ص148	√				
	يعمق كتاب التربية الإسلامية مفهوم ضبط النفس عند الغضب	نص قراني + حديث + شريف + تراث اسلامي	سادس	ص41	√				
	يوضح كتاب التربية الإسلامية مفهوم العدل وأهميته في نفوس المتعلمين	نص قراني + تراث اسلامي	سادس	ص71	√				
	يبحث كتاب التربية الإسلامية على طلب العلم	نص قراني + حديث + شريف	رابع	ص87	√				
	يحفز كتاب التربية الإسلامية المتعلم على استثمار طاقاته في نشر قيم الوسطية والاعتدال	حديث شريف	رابع	ص55	√				

الفصل الثالث: نتائج الدراسة

يعرض الباحث في هذا الفصل النتائج التي توصلت إليها الدراسة والإجابة عن أسئلتها وعلى النحو الآتي:

السؤال الأول: ما دور كتب التربية الاسلامية في المرحلة الاعدادية في العراق في ترسيخ قيم الوسطية والاعتدال في نفوس الطلبة من وجهة نظر المدرسين؟

للإجابة عن هذا السؤال تم استخراج المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية والجدول (4) يوضح ذلك.
لدور كتب التربية الاسلامية في المرحلة الاعدادية في العراق في ترسيخ قيم الوسطية والاعتدال في نفوس الطلبة من وجهة نظر المدرسين جدول (4)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لدور كتب التربية الاسلامية في المرحلة الاعدادية في العراق في ترسيخ قيم الوسطية والاعتدال في نفوس الطلبة من وجهة نظر المدرسين مرتبة تنازلياً حسب المتوسطات الحسابية

الرتبة	الرقم	المجال	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المستوى
1	2	العقدي والتشريعي	3.98	.467	مرتفع
2	3	الشخصي	3.95	.478	مرتفع
3	1	الاجتماعي	3.87	.460	مرتفع
		الدرجة الكلية	3.92	.410	مرتفع

يبين الجدول (4) أن المتوسطات الحسابية قد تراوحت ما بين (3.87-3.98)، حيث جاء المجال العقدي والتشريعي في المرتبة الأولى بأعلى متوسط حسابي بلغ (3.98)، بينما جاء المجال الاجتماعي في المرتبة الأخيرة وبمتوسط حسابي بلغ (3.87)، وبلغ المتوسط الحسابي للدرجة الكلية (3.92).
وقد تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لتقديرات أفراد عينة الدراسة على فقرات كل مجال على حدة، حيث كانت على النحو التالي:

المجال الأول: الاجتماعي

جدول (5)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية للفقرات المتعلقة بالمجال الاجتماعي مرتبة تنازلياً حسب المتوسطات الحسابية

الرتبة	الرقم	الفقرات	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المستوى
1	1	ترسيخ الأخوة في نفوس الطلبة	4.25	.656	مرتفع
2	2	ترسيخ احترام الرأي والرأي الآخر	3.98	.606	مرتفع
3	5	احترام حقوق الآخرين	3.94	.654	مرتفع
4	4	تفعيل التناصح بين بين الآخرين	3.89	.654	مرتفع
4	12	يحذر التناحش بين المسلمين	3.89	.721	مرتفع
6	3	تعزيز مبدأ حرية التعبير	3.85	.693	مرتفع
7	11	الحث على التعلم ومحاربة الجهل والامية	3.83	.728	مرتفع

الرتبة	الرقم	الفقرات	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المستوى
8	10	التحذير من التقاطع والتدابير بين الناس	3.80	.752	مرتفع
9	7	تحسين المجتمع من المشكلات الفكرية بشكل متوازن	3.77	.738	مرتفع
10	9	الحث على التعاون والضمان الاجتماعي	3.75	.747	مرتفع
11	6	بث روح التعاون في المجتمع	3.74	.750	مرتفع
11	8	تعزيز الترابط الاجتماعي بين الطلبة	3.74	.750	مرتفع
		الاجتماعي	3.87	.460	مرتفع

يبين الجدول (5) انالمتوسطات الحسابية قد تراوحت ما بين (3.74-4.25)، حيث جاءت الفقرة رقم (1) والتي تنص على "يعمل كتاب التربية الإسلامية على ترسيخ الأخوة الإسلامية في نفوس الطلبة" في المرتبة الأولى وبمتوسط حسابي بلغ (4.25)، بينما جاءت الفقرتان رقم (6 و8) ونصهما "يحث كتاب التربية الإسلامية روح التعاون في المجتمع" و"يوضح كتاب التربية الإسلامية بتعزيز الترابط الاجتماعي بين الطلبة" بالمرتبة الأخيرة وبمتوسط حسابي بلغ (3.74). وبلغ المتوسط الحسابي للمجال ككل (3.87).

المجال الثاني: العقدي والتشريعي

جدول (6)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية للفقرات المتعلقة بالمجال العقدي والتشريعي مرتبة تنازلياً حسب المتوسطات الحسابية

الرتبة	الرقم	الفقرات	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المستوى
1	8	تعزيز الامن الاجتماعي وسلامة الافراد	4.23	.645	مرتفع
2	9	تحقيق التعايش السلمي	4.04	.649	مرتفع
3	4	بيان حرمة تكفير المسلم	4.01	.710	مرتفع
4	2	نبذ الفهم الخطئ للدين	3.97	.710	مرتفع
5	1	التحذير من خطورة الغلو	3.96	.649	مرتفع
6	6	بيان آثار التكفير وانحراف المفاهيم	3.95	.799	مرتفع
7	7	يحتوي كتاب التربية الإسلامية على الأساليب التربوية لتعزيز الأمن الفكري	3.94	.881	مرتفع
8	5	توضيح نبذ الظلم	3.91	.698	مرتفع
9	3	محاربة التعصب الذهني	3.81	.772	مرتفع
		العقدي والتشريعي	3.98	.467	مرتفع

يبين الجدول (6) ان المتوسطات الحسابية قد تراوحت ما بين (3.81-4.23)، حيث جاءت الفقرة رقم (8) والتي تنص على " تعزيز الامن الاجتماعي وسلامة الافراد " في المرتبة الأولى وبمتوسط حسابي بلغ (4.23)، بينما جاءت الفقرة رقم (3) ونصها " محاربة التعصب الذهني " بالمرتبة الأخيرة وبمتوسط حسابي بلغ (3.81) وبلغ المتوسط الحسابي للمجال ككل (3.98).

المجال الثالث: الشخصي

جدول (7)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لل فقرات المتعلقة بالمجال الشخصي مرتبة تنازلياً حسب المتوسطات الحسابية

الرتبة	الرقم	الفقرات	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المستوى
1	1	يحث كتاب التربية الإسلامية على روح التسامح في نفس المتعلم	4.05	.633	مرتفع
2	2	يعمق كتاب التربية الإسلامية مفهوم ضبط النفس عند الغضب	3.98	.635	مرتفع
3	4	يحث كتاب التربية الإسلامية على طلب العلم	3.95	.655	مرتفع
4	3	يوضح كتاب التربية الإسلامية مفهوم العدل وأهميته في نفوس المتعلمين	3.89	.721	مرتفع
5	5	يحفز كتاب التربية الإسلامية المتعلم على استثمار طاقاته في نشر قيم الوسطية والاعتدال	3.87	.692	مرتفع
		الشخصي	3.95	.478	مرتفع

يبين الجدول (7) ان المتوسطات الحسابية قد تراوحت ما بين (3.87-4.05)، حيث جاءت الفقرة رقم (1) والتي تنص على "يحث كتاب التربية الإسلامية على روح التسامح في نفس المتعلم" في المرتبة الأولى وبمتوسط حسابي بلغ (4.05)، بينما جاءت الفقرة رقم (5) ونصها "يحفز كتاب التربية الإسلامية المتعلم على استثمار طاقاته في نشر قيم الوسطية والاعتدال" بالمرتبة الأخيرة وبمتوسط حسابي بلغ (3.87). وبلغ المتوسط الحسابي للمجال ككل (3.95).

السؤال الثاني: "هل يوجد أثر ذو دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$) لرأي معلمي التربية الإسلامية في دور كتب التربية الإسلامية الوسطية والاعتدال يعزى لمتغيرات الجنس والمؤهل العلمي والخبرة التعليمية؟"

للإجابة عن هذا السؤال تم استخراج المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لرأي معلمي التربية الإسلامية في دور كتب التربية لقيم الإسلامية الوسطية والاعتدال حسب متغيرات الجنس والمؤهل العلمي والخبرة التعليمية، ولبيان الفروق الإحصائية بين المتوسطات الحسابية تم استخدام اختبار "ت" لكل من الجنس والمؤهل العلمي وتحليل التباين الأحادي لسنوات الخبرة، والجدول أدناه توضح ذلك.

أولاً: الجنس.

جدول (8)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية واختبار "ت" لأثر الجنس على دور كتب التربية الإسلامية لقيم الوسطية والاعتدال

المتوسط	الانحراف المعياري	قيمة "ت"	درجات الحرية	الدلالة الإحصائية
الجنس	العدد	ط الحس أبي		
الاجتماعي	ذكر	47	4.21	0.359
	انثى	63	3.61	0.350
العقدي والتشريعي	ذكر	47	4.16	0.451
	انثى	63	3.84	0.436
الشخصي	ذكر	47	4.22	0.333
	انثى	63	3.75	0.475
الدرجة الكلية	ذكر	47	4.19	0.343
	انثى	63	3.72	0.334

يتبين من الجدول (8) وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$) تعزى لأثر الجنس في جميع المجالات وفي الدرجة الكلية وجاءت الفروق لصالح الذكور.

ثانيا: المؤهل العلمي.

جدول (9)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية واختبار "ت" لأثر المؤهل العلمي على دور كتب التربية الإسلامية لقيم الوسطية والاعتدال

الدلالة الإحصائية	درجات الحرية	قيمة "ت"	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	العدد	المؤهل العلمي	
.012	108	2.542	.449	3.92	90	بكالوريوس	الاجتماعي
			.448	3.64	20	دراسات عليا	
.051	108	1.977	.417	4.02	90	بكالوريوس	العقدي والتشريعي
			.628	3.79	20	دراسات عليا	
.466	108	.732	.468	3.97	90	بكالوريوس	الشخصي
			.529	3.88	20	دراسات عليا	
.026	108	2.258	.388	3.96	90	بكالوريوس	الدرجة الكلية
			.465	3.74	20	دراسات عليا	

يتبين من الجدول (9) وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$) تعزى لأثر المؤهل العلمي في المجال الاجتماعي وفي الدرجة الكلية وجاءت الفروق لصالح البكالوريوس، بينما لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية ($\alpha \leq 0.05$) في كل من المجال العقدي والتشريعي والمجال الشخصي.

ثالثاً: سنوات الخبرة.

جدول (10)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لدور كتب التربية الإسلامية لقيم الوسطية والاعتدال حسب متغير سنوات الخبرة

الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	العدد	الفئات	
.535	3.76	17	من 1-5 سنوات	الاجتماعي
.430	3.98	46	من 6-10 سنوات	
.448	3.80	47	أكثر من 10 سنوات	
.460	3.87	110	المجموع	
.381	4.07	17	من 1-5 سنوات	العقدي والتشريعي
.391	4.03	46	من 6-10 سنوات	
.553	3.90	47	أكثر من 10 سنوات	
.467	3.98	110	المجموع	
.529	3.93	17	من 1-5 سنوات	الشخصي
.408	3.92	46	من 6-10 سنوات	
.527	3.99	47	أكثر من 10 سنوات	
.478	3.95	110	المجموع	
.432	3.90	17	من 1-5 سنوات	الدرجة الكلية
.369	3.98	46	من 6-10 سنوات	
.441	3.87	47	أكثر من 10 سنوات	
.410	3.92	110	المجموع	

يبين الجدول (10) تبايناً ظاهرياً في المتوسطات الحسابية والانحرافات لدور كتب التربية الإسلامية لقيم الوسطية والاعتدال بسبب اختلاف فئات متغير سنوات الخبرة، ولبيان دلالة الفروق الإحصائية بين المتوسطات الحسابية تم استخدام تحليل التباين الأحادي (One way Anova). حسب الجدول (11).

جدول (11)

تحليل التباين الأحادي لأثر سنوات الخبرة على دور كتب التربية الإسلامية لقيم الوسطية والاعتدال

الدلالة الإحصائية	قيمة ف	متوسط المربعات	درجات الحرية	مجموع المربعات	المصدر	
.107	2.280	.471	2	.942	بين المجموعات	الاجتماعي
		.207	107	22.105	داخل المجموعات	
			109	23.047	الكلية	
.307	1.193	.259	2	.519	بين المجموعات	العقدي والتشريعي
		.217	107	23.271	داخل المجموعات	
			109	23.790	الكلية	
.744	.296	.068	2	.137	بين المجموعات	الشخصي
		.231	107	24.758	داخل المجموعات	
			109	24.895	الكلية	
.419	.876	.148	2	.296	بين المجموعات	الدرجة الكلية
		.169	107	18.050	داخل المجموعات	
			109	18.346	الكلية	

يتبين من الجدول (11) عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$) تعزى لسنوات الخبرة في جميع المجالات وفي الدرجة الكلية.

الفصل الرابع: مناقشة النتائج

يتضمن هذا الفصل مناقشة الاسئلة التي توصلت إليها الدراسة وفقاً لأسئلتها، ومقارنة هذه النتائج بنتائج الدراسات السابقة، ثم تقديم التوصيات والمقترحات وعلى النحو الآتي:

أولاً: مناقشة النتائج المتعلقة بالسؤال الأول: ما دور كتب التربية الإسلامية في المرحلة الإعدادية في العراق في ترسيخ قيم الوسطية والاعتدال في نفوس الطلبة من وجهة نظر المدرسين؟

أظهرت النتائج الخاصة بهذا السؤال أن محتوى كتب التربية الإسلامية في المرحلة الإعدادية متضمنة لقيم الوسطية والاعتدال بدرجة مرتفعة من وجهة نظر المدرسين، ويمكن أن تعزى هذه النتيجة إلى أن واضعي مناهج التربية الإسلامية قد أدركوا حقيقة ما يؤول إليه التطرف والغلو حيث أنه تم تعديل الكتاب في ظل انتشار ظاهرة الغلو والتطرف، بالتالي كان تركيزهم بشكل مرتفع على أن دور كتب التربية الإسلامية في المرحلة الإعدادية لقيم الوسطية والاعتدال وخاصة أن عقول وقلوب الطلبة في هذه المرحلة يمكن أن تستجيب بشكل كبير لما يطرح عليها من أفكار، وقد يعود ذلك أيضاً إلى أن واضعي مناهج التربية الإسلامية قد فهموا حقيقة الإسلام وما فيه من سماحة، وبالتالي عكسوا أفكارهم على محتوى تلك الكتب .

وأظهرت النتائج ايضا تباينا بين المجالات:

وقد جاء المجال العقدي والتشريعي في تضمينه لقيم الوسطية والاعتدال في المرتبة الأولى بالاعتقاد ويمكن أن تعزى هذه النتيجة الى أن هذا المجال أهم المجالات، فالإسلام إنما يبدأ بالاعتقاد، ثم بعد أن يترسخ هذا المعتقد تبنى أفعال الناس وأقوالهم على هذا الأساس وبالتالي كان التركيز كبيرا على أن يتضمن هذا المجال لقيم الوسطية والاعتدال.

أما مجيء المجال الاجتماعي في المرتبة الأخيرة في تضمينه لقيم الوسطية والاعتدال يمكن أن يعزى إلى أن تركيز واضعي مناهج التربية الإسلامية في هذه المرحلة العمرية للطلبة كان على ترسيخ المعتقد الصحيح وترسيخ طاعة الشارع في نفوس الطلبة وبعد ذلك يكون التركيز على أن تعكس الطلبة معتقداتهم وطاعتهم لأمر ربهم ونبينهم صلى الله عليه وسلم في تعاملهم مع زملائهم الطلبة ومع كافة أبناء المجتمع.

وأظهرت النتائج ايضا تباينا بين فقرات كل مجال على حده:

1- أظهرت النتائج تباينا فقد جاءت الفقرة (8) في المجال العقدي والتشريعي في المرتبة الأولى والتي نصها (تعزيز الامن الاجتماعي وسلامة الافراد), في المرتبة الأولى ويمكن ان يعزى ذلك إلى أن الظروف الراهنة التي تمر بها بعض البلدان العربية الإسلامية من تدهور للأوضاع الأمنية جعلت أنظار المدرسين تتجه نحو الفقرة المتعلقة بأمن المجتمع بشكل أكبر من غيرها, وجاءت الفقرة (3) والتي تنص (يبين كتاب التربية الإسلامية أدلة شرعية في محارب التعصب المذهبي), في المرتبة الأخيرة ويمكن أن يعزى ذلك إلى أن هذا المجتمع الإسلامي جميعه سليم الفكر والاعتقاد وليس فيه من الفرق الضالة المنحرفة كما هو الحال في بعض البلدان وبالتالي كان تركيز واضعي مناهج التربية الإسلامية بشكل أقل على هذه الفقرة وهذا من وجهة نظر المدرسين.

2- كما اظهرت النتائج تباينا بين فقرات المجال الاجتماعي: جاءت الفقرة رقم (1) والتي نصها (يعمل كتاب التربية الإسلامية على ترسيخ الأخوة الإسلامية في نفوس الطلبة) في المرتبة الأولى, وقد يعزى ذلك إلى أن واضعي مناهج التربية الإسلامية قد فهموا أن هذا الدين هو دين الأخوة وأن المؤمنين أخوة متحابين فيما بينهم وبالتالي أتى هذا التركيز الكبير لمعالجة التشرد والتفرق الذي يعيشه المجتمع وهذا من وجهة نظر المدرسين, وجاءت الفقرة (8) والتي نصها (تعزيز الترابط الاجتماعي بين الطلبة), في المرتبة الأخيرة وقد يعزى ذلك الى أن واضعي المنهاج والقائمين على تصميم المحتوى الخاص بكتب التربية الإسلامية أرادوا عدم إقحام الطلبة بمثل هذه مشاكل لأنها تفوق أعمارهم.

3- كما أظهرت النتائج تباينا بين فقرات المجال الشخصي: حيث جاءت الفقرة رقم (1) والتي نصها (يبحث كتاب التربية الإسلامية على روح التسامح في نفس المتعلم), في المرتبة الأولى وقد يعزى ذلك إلى أن واضعي مناهج التربية الإسلامية قد أدركوا أهمية هذا المظهر من مظاهر الوسطية والاعتدال وبالتالي كان التركيز كبيرا, وكذلك إلى أن أعمار الطلبة في هذه المراحل الدراسية هي في سن المراهقة التي قد يغلب عليها الجانب الانفعالي وعدم ضبط النفس وبالتالي ركزوا على هذا المظهر, وجاءت الفقرة (5) والتي نصها (يحفز كتاب التربية الإسلامية المتعلم على استثمار طاقاته في نشر قيم الوسطية والاعتدال), في المرتبة الأخيرة ويمكن ان يعزى ذلك الى أن التركيز في هذه المرحلة العمرية التي يمر بها الطلبة متجه نحو توجيه الطلبة الوجهة العقائدية الصحيحة فقط, وهم في نظرهم غير مأمورين بالتبليغ في دعوة الناس ونشر هذه القيمة في هذه المرحلة العمرية لان الطلبة غير قادرين على القيام بذلك.

لم تظهر اي دراسة من الدراسات السابقة في اتفاقا مع نتائج الدراسة الحالية من حيث المجالات (الاجتماعي والعقدي التشريعي والشخصي)

ثانياً: مناقشة النتائج المتعلقة بالسؤال الثاني: - هل يوجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدالة ($\alpha \leq 0.05$) لرأي مدرسي التربية الإسلامية في دور كتب التربية الإسلامية لقيم الوسطية والاعتدال في المرحلة الإعدادية يعزى لمتغير الجنس والمؤهل العلمي والخبرة التعليمية؟

أظهرت نتائج الدراسة وجود أثر ذو دلالة إحصائية لرأي مدرسي التربية الإسلامية في دور كتب التربية الإسلامية لقيم الوسطية والاعتدال يعزى لأثر جنس المدرسين وجاءت الفروق لصالح الذكور، وقد يعزى ذلك إلى أن انحراف الناس نحو التيارات الفكرية المتطرفة يكون من قبل الذكور أكثر من الإناث، وإن كان ضررها لا ينفك عن جميع أطياف المجتمع، وبالتالي أثر هذا على رأي المدرسين الذكور في دور كتب التربية الإسلامية لقيم الوسطية والاعتدال.

كما أظهرت نتائج الدراسة وجود أثر ذو دلالة إحصائية في دور كتب التربية الإسلامية لقيم الوسطية والاعتدال في المجال الاجتماعي وفي الدرجة الكلية تعزى لأثر المؤهل العلمي حيث جاءت الفروق لحملة شهادة البكالوريوس ويمكن أن يعزى ذلك إلى أن عدد المدرسين من حملت هذا المؤهل العلمي قد فاق حملة شهادة الماجستير والدكتوراه، بينما أظهرت النتائج عدم وجود أثر للمؤهل العلمي في المجالين الآخرين (العقدي والتشريعي، والشخصي)، ويمكن أن يعزى ذلك إلى أن مظاهر الوسطية والاعتدال في الإسلام والمتضمنة في كتب التربية الإسلامية واضحة جلية، وما يناقضها جلي وواضح وبالتالي لا يؤثر المؤهل العلمي هنا.

كما أظهرت نتائج الدراسة عدم وجود أثر لسنوات الخبرة على رأي مدرسي التربية الإسلامية في دور كتب التربية الإسلامية لقيم الوسطية والاعتدال وقد يعزى ذلك إلى القول بأن مظاهر الغلو والتطرف إن كانت في كتب التربية الإسلامية يلاحظها كل المدرسين بغض النظر عن سنوات خبرتهم، وقد يكون أيضاً قد اهتموا بقيم الوسطية والاعتدال من خلال حضورهم المؤتمرات والندوات والمحاضرات فيكونون أكثر خبرة من الذين لديهم سنوات خبرة. لم تظهر أي دراسة من الدراسات السابقة في اتفاقهم مع نتائج الدراسة الحالية من حيث الدلالة الإحصائية وعزوها لمتغيرات (المؤهل العلمي والخبرة والجنس)

التوصيات والمقترحات

- في ضوء ما توصلت إليه الدراسة من نتائج فإن الباحث يوصي بما يلي:
- 1- التركيز على الأنشطة الطلابية التي تساعد على تعزيز قيم الوسطية والاعتدال.
 - 2- ضرورة التركيز على ترسيخ مظاهر الوسطية والاعتدال المتعلقة بالمجال الاجتماعي في نفوس الطلبة سواء كان ذلك عن طريق المحتوى الدراسي أم عن طريق تفعيل دور المعلمين في ذلك.
 - 3- ضرورة التوضيح للطلبة أن مذاهب الدين الإسلامي متفقة جميعها في الكليات وأن الخلاف في الفرعيات لا يخرج الإنسان من إطار هذا الدين.

في ضوء نتائج الدراسة وتوصياتها يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:

- 1- مظاهر الغلو والتطرف في الإسلام وسبل التغلب عليها من وجهة نظر الطلبة.
- 2- دور الجامعات العراقية في تعزيز قيم الوسطية والاعتدال في نفوس الطلبة.
- 3- أثر المحاضرات والندوات حول الوسطية في تعزيز هذا المفهوم لدى الناس.

قائمة المراجع:

- 1- أبو جبر، عدنان (2014)، دور أعضاء هيئة التدريس في الجامعة الإسلامية بغزة في تعزيز مبدأ الوسطية لدى طلبتهم وسبل تفعيله، رسالة ماجستير (غير منشورة)، الجامعة الإسلامية، غزة .
- 2- البشري، عايش (2011)، دور الجامعة في تعزيز مبدأ الوسطية بين طلابها من خلال أنشطة التربية الإسلامية، ورقة بحثية مقدمة لمؤتمر دور الجامعات العربية في تعزيز مبدأ الوسطية بين شباب العربي المنعقد في المدينة المنورة، السعودية، بتاريخ 6-9 مارس.
- 3- الجلال، ماجد زكي (2004)، تدريس التربية الإسلامية، عمان، الأردن، دار المسيرة.
- 4- الجهني، علي (2012)، درجة إسهام كتاب الحديث والثقافة الإسلامية في تعزيز قيم الوسطية لطلاب المرحلة الثانوية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية .
- 5- الشرعة، ناصر وبلعاس، سعود (2011)، ملامح الوسطية في شخصية الاستاذ الجامعي، ورقة بحثية مقدمة لمؤتمر دور الجامعات العربية في تعزيز مبدأ الوسطية بين شباب العربي المنعقد في المدينة المنورة، السعودية، بتاريخ 6-9 مارس.
- 6- عبدالله، صفاء وبرايم، منال (2011)، صفات الاستاذ الجامعي المتمسك بالوسطية، ورقة بحثية مقدمة لمؤتمر دور الجامعات العربية في تعزيز مبدأ الوسطية بين شباب العربي المنعقد في المدينة المنورة، السعودية، بتاريخ 6-9 مارس.
- 7- عبيدات، زهاء الدين (2014)، دور المؤسسات التربوية في تعزيز منظومة القيم في المجتمع، مجلة الوسطية، المنتدى العالمي للوسطية: عمان، العدد الثاني.
- 8- فاضل، ابراهيم (2011)، اسباب ابتعاد الشباب عن منهج الوسطية من منظور طلبة الجامعة، ورقة بحثية مقدمة لمؤتمر دور الجامعات العربية في تعزيز مبدأ الوسطية بين شباب العربي المنعقد في المدينة المنورة، السعودية، بتاريخ 6-9 مارس.
- 9- محمد، رشا (2011)، تعزيز مبدأ الوسطية لدى الطالبات الجامعة ودوره في تفعيل مشاركتهن في الأنشطة الطلابية، ورقة بحثية مقدمة لمؤتمر دور الجامعات العربية في تعزيز مبدأ الوسطية بين شباب العربي المنعقد في المدينة المنورة، السعودية، بتاريخ 6-9 مارس.
- 10- المقوسي، ياسين، وفتحيه، محمود (2013)، مدى تضمن كتب التربية الإسلامية في المرحلة الأساسية العليا في الأردن لقيم المحبة، مجلة الجامعة الإسلامية التربوية والنفسية، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن، 21 (4)، 129 - 155 .
- 11- نظمي، محمد عزيز (2010)، الوسطية في الترفيه بين المشروع والممنوع، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، جامعة الأزهر، المجلد 3، العدد 26، ص 3-53 .
- 12- هوارى، معراج وناصر، عدون (2011)، دور الجامعات في تعزيز مبدأ الوسطية والامن الفكري (دراسة ميدانية على جامعة الغواط بالجزائر، ورقة بحثية مقدمة لمؤتمر دور الجامعات العربية في تعزيز مبدأ الوسطية بين شباب العربي المنعقد في المدينة المنورة، السعودية، بتاريخ 6-9 مارس
- 13- الصلاحي، علي (1999)، الوسطية في القرآن الكريم، عمان، الأردن، دار النفائس للنشر والتوزيع.
- 14- الجهني، علي (2012)، درجة إسهام كتاب الحديث والثقافة الإسلامية في تعزيز قيم الوسطية لطلاب المرحلة الثانوية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية.
- 15- الشرف، عادل (2011)، اسس التربية على الوسطية الإسلام في ضوء اداء خبراء التربية، مجلة القراءة والمعرفة، العدد 122.
- 16- اللقاني، احمد حسين (1995)، المناهج بين النظرية والتطبيق، عالم الكتب، القاهرة.
- 17- المقوسي، ياسين، وفتحيه، محمود (2013)، مدى تضمن كتب التربية الإسلامية في المرحلة الأساسية العليا في الأردن لقيم المحبة، مجلة الجامعة الإسلامية التربوية والنفسية، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن، 21 (4)، 129 - 155.
- 18- السلطاني، ابو جرة (2011)، الاستقامة والتوازن، مجلة الوسطية، المنتدى العالمي للوسطية: عمان، الأردن، العدد الاول.

The dramatical and musical construction in the poetry of Abu Firas al- "Hamdani, "the study of stylistic

الدكتور: فاروق عبد الحميد دراوشه (جامعة العلوم والتكنولوجيا/ المملكة الأردنية الهاشمية)

مقدمة:

للموسيقى في الشعر أهمية عظيمة، فهي من أهم الأمور التي تميز الشعر عن النثر، حتى إنّ الكلام إذا ما خلا منها لا يسمى شعراً، وهي في الشعر تتمثل في الوزن والقافية، إضافة إلى الإيقاع الداخلي، والتوافق الموسيقي بين الكلمات. ونظراً لأهمية الموسيقى في الشعر، فقد حرص الشعراء على توفيرها في أشعارهم، ولجؤوا من أجل تحقيق ذلك إلى عدّة وسائل، منها التكرار، وهذا ما فعله الحمداني، فقد أكثر في شعره من التكرار المتمثل في تكرار الحروف، وتكرار المفردات، وتكرار بعض فنون البديع التي تعتمد على التكرار كالجناس وغيره، ممّا أوجد في أشعاره الإيقاع الجميل، والأنغام المعبرة.

والهدف الذي يرمي إليه كاتب هذا البحث هو بيان ما للإيقاع في شعر الحمداني من الأهمية الموسيقية، ولهذا ستمحور الدراسة في الأمور التالية:

أ- مفهوم الموسيقى الشعرية.

ب- أهمية الموسيقى الشعرية.

ج- أقسام الموسيقى الشعرية عند الحمداني.

د- التكرار والموسيقى الشعرية عند الحمداني

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، موسيقى، وزن، قافية، دراما.

Abstract:

Music in the hair of great importance, it is one of the most important things that distinguish the hair prose, even if the speech with the exception of which is not called poetry, in which hair is the weight and rhyme, in addition to the internal rhythm, and musical compatibility between words. Given the importance of music in poetry, poets were keen to be provided in their poetry, and sought refuge in order to achieve this several ways, including repetition, and this is what he did Hamadani, it has more in his hair repetitions of repeating characters, and repeat vocabulary, repeating some arts Badi started Kganas rely on repetition and others, which created in his poems beautiful rhythm, expressive

melodies. The goal of the author of this research is to indicate to the rhythm of music Hamdani felt important, and this study will focus on the following issues:

- (A) the concept of poetic music.
- (B) the importance of poetic music.
- (C) poetic music when Hamdani sections.
- (D) repetition of poetry and music at Hamdani

Key words: rhythm, music, weight, rhyme, Drama

- مفهوم الموسيقى الشعرية:

لقد بحث العلماء في مفهوم الموسيقى الشعرية، ولعلّ أبرز ما نجده من ذلك قول الدكتور إبراهيم أنيس: "وللشعر نواح عدة للجمال. أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"⁽¹⁾. وتذهب إليزابيث درو (Elezabeth Dru) إلى قريب من هذا عندما بيّنت أنّ كلمة "موسيقى" التي تُستعمل في الشعر لا تعني أكثر من حلاوة الجرس، لأنّ الجرس في الشعر لا يصوّر شيئاً سوى المعنى⁽²⁾. وبهذا فإننا نستطيع القول إنّ الموسيقى الشعرية تتمثل في جرس الألفاظ، وتتألف مقاطع الكلام، وتواليها على مسافات زمنية متساوية، وفق نظام خاص ونسق معين، مضافاً إلى ذلك تردد القوافي وتكرارها، مما يُكسب النص إيقاعاً ذا أثر عظيم في النفس.

- أهمية الموسيقى الشعرية:

الموسيقى عنصر مهمّ في الشعر، فهي إحدى المقومات الفنية الضرورية له⁽³⁾، وإحدى خصائصه البنائية الأساسية التي تميّزه عن غيره⁽⁴⁾. وهي التي تحمل مضمونه وتحقق غايته من التأثير وإثارة العواطف والانفعالات⁽⁵⁾. وهكذا "فهو بلا شك أهم وسائل الانتفاع بالأصوات في فنّ الأدب"⁽⁶⁾، ولذا فقد عدّ بعض الباحثين الموسيقى أهم العناصر الشعرية⁽⁷⁾، إذ إنّ "الإيقاع هو قوّة الشعر الأساسية، هو طاقته الأساسية، وهو غير قابل للتفسير"⁽⁸⁾.

ويرى بعض النقاد المحدثين أنّ "كل عمل في هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى... ففي العديد من الأعمال الفنية بما فيها الشعر طبعاً تلفت طبقة الصوت الانتباه، وتؤلّف بذلك جزءاً لا يتجزأ من التأثير الجمالي، يصدق هذا على كثير من الشعر المبهرج، وعلى كلّ الشعر، الذي هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللغة"⁽⁹⁾، ولذا فإنّه ليس بعجيب أن نجد الدكتور إبراهيم أنيس يقول: "فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب"⁽¹⁰⁾.

وأرى أنّ الموسيقى الشعرية عنصر بالغ الأهمية، بيد أنّ القول بأنّ الشعر ليس إلاّ الموسيقى قول مبالغ فيه، إذ إنّ العمل الشعريّ كلّ متكامل بعناصره جميعها من الأفكار والألفاظ والعواطف والخيال والموسيقى، ولا يمكن إغفال أهمية أيّ من هذه العناصر. فلا بدّ من أن يكون الشعر بالإضافة إلى ما فيه من الموسيقى ذا معنى، وأن يكون حسن الألفاظ، تتأجج فيه

عواطف الشاعر، وتتجلى قدرته على التخيل. فالوزن والموسيقى ليسا كافيين، ودليلنا على ذلك أن كثيراً من المنظومات في العلوم المختلفة التي نجد فيها الترتيب الموسيقي الموزون ليست من الشعر في شيء، ثم إنَّ استماع المرء لكلام فيه الوزن والموسيقى دون المعنى الواضح قد لا يحمله على الإصغاء والاستمتاع والتأثر، نظراً لعدم إدراكه فحوى هذا الكلام ومواطن الجمال فيه.

يظل الإيقاع مقوماً أساسياً من مقومات تأثير الشعر وجماله وإبهاره، فهو يمنح الشعر قدرته على التأثير والفعالية، وينطوي على قيمة فنية وتعبيرية خاصة؛ لذلك جعل أرسطو الموسيقى أو الإحساس بالنغم إحدى علتين رئيسيتين يرجع إليهما الدافع الأساسي للشعر⁽¹¹⁾ والموسيقى الشعرية هي " الإيقاع الناتج عن تجاور أصوات الحروف في الكلمة، وعن تآلف الكلمات في العبارة، والمنبعثة من أنغام الأوزان والقوافي في الصياغة الشعرية " (12)

وقد تنبه نقادنا القدامى إلى أهمية الموسيقى الشعرية، فقد ذكر الجاحظ أن بعض الأدباء قد سئل عن التزامه الوزن والقافية والسجع، فقال: "إن كلامي لو كنت لا أمل فيه سماع الشاهد لقل خلافي عليك، ولكن أريد الغائب والحاضر والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وقلة التفلت، وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره" (13)

وأكد ابن رشيق هذا القول وجعل الموسيقى من مرجحات الشعر على النثر لأن اللفظ " إذا كان منشوراً تبدد في الأسماع، وتدرج عن الطباع " أما إذا " أخذه سلك الوزن وعقد القافية ، تآلفت أشتاته ، وازدوجت فرائده وبناته ... يقلب بالألسن، ويخبأ في القلوب مصوناً باللب، ممنوعاً من السرقة والغصب " (14) والموسيقى من أقوى عناصر الشعر، إذ إن غاية الشعر التعبير عن تجربة انفعالية ، والإيقاع هو الوسيلة المثلى للتعبير عن هذا الانفعال ، فالشعر متصل اتصالاً كبيراً بالموسيقى " فهو بما أمس رحماً، وأقرب قرابة من التصوير، لأنهما يعتمدان على الأداء الصوتي، وإن اختلفت لغتهما واختلفت قدرتهما على هذا الأداء . فجوههما واحد، ولذلك كانا يتحدان أو يكمل أحدهما الآخر... وأدخل من ذلك في لحمه القرابة أن الشعر يعتمد على الموسيقى في أدائه، فلا بد أن يوضع في أوزان ... فلا يوجد شعر بدون موسيقى، وهي فيه تقوم مقام الألوان في الصورة، فكما أنه لا توجد صورة بدون ألوان كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى وأوزان وأنغام" (15)

- الموسيقى الشعرية في شعر أبي فراس الحمداني:

سأتناول الموسيقى الشعرية في شعر أبي فراس الذي صور سيف الدولة من خلال الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) ، والموسيقى الداخلية (التكرار وأنواعه والمحسنات اللفظية وتلاؤم الحروف والكلمات والتراكيب)

الموسيقى الخارجية:

الوزن والإيقاع:

عندما عرف نقادنا القدامى الشعر ، قالوا : إنه القول الموزون المقفى الدال على معنى⁽¹⁶⁾ والوزن هو " التأليف الذي يشهد الذوق بصحته " (17) وهو عندهم " أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة ، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا الوزن ، وقد لا يكون عيباً نحو المحسنات وما شاكلها" (18) وعندما لقي الوزن هذا الاهتمام لم يلقه مجرد أنه وزن ثم لا ننظر بعد ذلك إلى شيء ، بل إن الشاعر إذا أراد أن ينظم شعره

"مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه..." (19)

وليس في قول ابن طباطبا ما يشير إلى تفضيله وزن على وزن في استيعاب تجربته الشعرية، فكل وزن صالح لعرض التجربة إذا تمكن الشاعر من أدواته الفنية. وبعض النقاد والبلاغيين يربطون بين الموضوع والوزن يقول حازم القرطاجي: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد" (20)

إن تحديد الشعر في النقد العربي القديم واضح في أهمية الوزن، وما أن الشعر صناعة فالوزن والقافية قيدان من قيودها وعلى الشاعر أن يلتزم بما لتتم الصناعة الجمالية يقول ابن سلام الجهمي: "المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم مطلق يتخير الكلام" (21)

ويرى آخرون أنه غير ذلك، فليس هناك محور خاصة بأغراض، ولكن هناك أغراض تناسبها بحور، ولا تختص بها، ويؤكدون الصلة القوية بين الوزن والحالة النفسية كما يقول إبراهيم أنيس: "إن هناك ارتباطا بين وزن الشعر ونبض القلب لأن نبضات القلب تزيد كثيرا في الانفعالات النفسية التي يتعرض لها الشاعر أثناء نظمها، فحالة الشاعر النفسية في الفرح وغيرها في الحزن والبأس، ونبضات قلبه حين يملكه السرور سريعة بكثير عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع، فهي عند الفرح متلهفة مرتفعة، وعند اليأس والحزن بطيئة" (22)

وإذا نظرنا في روميات أبي فراس الحمداني فإننا نكون أمام أعمال فنية متماسكة من خلال الوحدة الصوتية، مشكلة إيقاعات مناسبة تعزى إلى حالات نفسية مختلفة وانفعالات متأرجحة وقد اعتمد الشاعر الوزن الذي يقوي حالات الاهتزاز والانفعال الطبيعي يكون ضمن تموجات صوتية دالة على الحالة الداخلية وكلما ازداد الانفعال اقترب الحديث العادي من الوزن الشعري، فيتوالد المعنى من الوزن، والوزن من المعنى وهما يتوالدان من الحالة الشعرية.

وإكثار الشاعر من الأوزان الطويلة له علاقة جد وطيدة بالحالة النفسية، فالبحر الطويل، البسيط، الكامل، الخفيف، السريع، الوافر، المتقارب، المسرح، الرمل، المديد، الوزج... يناسب الأحداث التي عاشها في الأسر من لوعة فراق وحمى شوق إلى البلد والأهل إلا الأم الوحيدة والخليفة يشكي جرح القلب وأسر الروم. "والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجة من الحدة حتى تطابق ما يحدث فعلا للعاطفة الإنسانية من تراوح بين الصعود والهبوط، وبهذا التراوح تتم الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة ككل" (23)

ومجمل قصائد الشاعر جاءت على وزن الطويل يقول حازم القرطاجي: "إن الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعراب في الشرف والحسن وكثرة التناسب وحسن الوضع" (24) لقد رأى فيه طول النفس، وجلاء المعنى، وقوة الإيحاء فالوزن الطويل يحمل دلالات جمالية عدة وأبعاد عميقة عمق نفس الشاعر المعذبة... وفيه يصب أشعاره ومآسيه فنستشف من خلاله قيم شتى كالصبر والجلد وعزة النفس والفخر والكبرياء والإيمان بالقضاء ومما نظمته في هذا الوزن قوله: (25)

أما للهوى نهي عليك ولا أمر

أراك عصي الدمع شميتك الصبر

وأذلت دمعا من خلأثقه الكبر

إذا الليل اضواني بسطت يد الهوى

رسم أبو فراس الحمداني في قصيدته وهو رهين الأسر صورة كبريائه وعزة نفسه وتمثل هذه الكبرياء في صبره على الأسر والجراح الجسدية والنفسية وفي عصيان الدمع والكتم عما بداخله، وهي صفة من صفات الرجولة والشهامة فهو لا يريد أن يسيل الدموع أمام مرأى الجميع لئلا يدرك الناس ضعفه ويفسح المجال لذلك ليلا، لا يراه أحد فيناجي الليل ويحدث النجوم بدموعه الغزيرة، يرى ذلك جليا في قصيدة الأسرية إذن لنشخص صورة الشاعر وهو يبكي ليلا والدموع تجري على خدوده، فتنتطق لتعبر عن أحاسيسه وأشواقه ومدى حبه المكنون بين حنايا ضلوعه هي عودة واعية إلى الذات وصدق في عرض المشهد فالشاعر يفضل البكاء ليلا بينه وبين نفسه ولا عجب ولا ننسى أنه كائن كبتية البشر يحس ويتألم أن البكاء حاجة نفسية وان الدموع تزيل بعض الهم ولا ننسى وتخفف من حدة الشوق ولكن كبريائه يمنعه من أن يذرف الدمع نهارا وإلا فكيف يعد، فارس بني حمدان الذي لا يخشى الموت والطغيان ولا يرضى أبو فراس الذل والمهانة فأما المنية وإما العز الموطد ولا قيمة للوسط بين هذين يقول: (26)

لنا الصبر دون العالمين أو القبر

ونحن اناس لا توسط بيننا

ومن خطب الحسنة لم يغلبها المهر

تهوى علينا في المعاني نفوسنا

وأكرم من فوق التراب ولا فخر

أعز بني الدنيا وأعلى ذوي العلا

والشاعر يحمل النخوة العربية، ولا يرضى إلا بأعالي الأمور وهو مثل قومه يبذلون نفوسهم في سبيلها وهذا ما جعلها اعز الناس وأعلاهم وأكرمهم. وفي قصيدة أخرى قوله: (27)

وصني بأن الله سوق يزيل

مصايي جليل والعزاء جميل

مما يميز أسلوب أبي فراس الحمداني مزجه للموسيقى مع الحوار في بعض قصائده، اعتمده كأداة للنقاش بين العام الداخلي والعام الخارجي، كما أن إضفاء هذا النوع من التساؤل قد يثير الانتباه ويثري التفاعل ويضفي الجمال على شعره وهذا جلي في قوله: (28)

وهل بفتي مثلي على حاله نكر؟

تسألني من أنت وهي عليمة

قتيلك قالت أيهم فهم كثر؟

فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى

ولم تسألني عني وعندك بي خبر

فقلت لها لو شئت لم تتعني

فقلت معاذ الله بل أنت لا الدهر

فقلت لقد ازرى بك الدهر بعدنا

ولم تتسم هذه الأبيات بالموسيقى والحوار فحسب، بل جمع الشاعر بين القص والحوار الموسيقي فجاء أسلوب قصصي حواريا جماليا وهذا المنحى الجديد (الجمع بين السرد والحوار) يعد تجاوبا فعالا مع حركة لتجديد العباسي وشاعرنا يهدف من وراء هذا الحوار الرشيق والقص الشيق إلى التحليل والتصوير الدقيقين والانتلاف بين الحركة والصورة فقوله (من أنت؟ وهل يفتي مثلي على حاله نكر؟ أيهم فهم أكثر) عبارة عن تساؤل مفعم بالشكوك والألم، وهذا الاستفهام الذي يتخذه الشاعر شكلا في التقديم وطابعا مميزا في المحتوى يتماشى وخلجاته النفسية وضح جمالية استخدام الشاعر اللغة الشعرية العربية ومن أمثلة الحوار كذلك قوله: (29)

با ت بأيدي العدا معلها

عليلة بالشام مفردة

عنث لها ذكرة تقلقها

إذا اطمأنت وأين؟ أو هدأت

بأدمع ما تكاد تُمهلها

تسأل عنا الركبان جاهدة

في حمل نجوى يخف محملها

يا إنها الراكبان هل لكما

وإن ذكري لها ليذهلها

قولاً لها إن وعت كلامكما

والأمثلة كثيرة في هذا الباب، فالشاعر إن استخدم لغة الحوار المصاحبة للنغمة الموسيقية الحزينة في قصائده الرومية فلائنه يجد فيها متعته النفسية واللغوية، أضف إلى ذلك انه يستخدم السرد الضمني نستشفه من خلال إفصاحه عن معانيه وأفكاره وهنا تكمن قدرته في توظيف فنيات القصة في الشعر مما يجعله قريباً إلى الأذهان تستميله النفس، ولعل كذلك جمال أسلوب الشاعر ينجم عن تفرد التجربة الشعرية التي مرت به فهو لم يعتد الوحدة والغربة، والانزواء، بل ألف المشاركة والحديث والأنس ولا غرابة في ذلك فهو الأمير بن الأمير وقد عاش في بلاط الملك فكيف، وهو الآن في الأسر تحرقه جمة الفراق والبعد، وهذه الثنائية المتضادة هي التي جعلته يوظف الحوار وبدعوى يدعوا إلى المشاركة الوجدانية.

كذلك قوله: (30)

لدي وللنوم القليل المشرد

دعوتك للجنف القريح المشهد

وكثيرة هي القصائد الأخرى التي صبت في قوالب الأوزان الطويلة والتي خدمت الشاعر كثيراً فكانت إلى الأذواق أقرب وإلى النفوس أحجب بحكم العلاقة بين الوزن والموضوع، غير أن الشاعر نظم كذلك في بحور شعرية أخرى كمجزوء الكامل والخفيف والوافر والبسيط المخلع والسريع)... ونذكر من ذلك قصيدته في بحر السريع⁽³¹⁾

مخلص الود أو صديقاً صديقاً

هل تحسان لي رفيقاً رفيقاً

وفي مجزوء الكامل يقول:

لا بالأسير ولا القليل

هل تعطفان على العليل

وكلها تتماشى ونبضاته القلبية وتفرحاته النفسية لتحقيق الغرض والهدف الذي سطره الشاعر قال حازم: "ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس فإذا قصد الشاعر الفخر حاكمي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استحقاقاً، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكمي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد" (32)

إذن فالوزن يلعب دوراً هاماً في توجيه الموضوع وفي ربط العاطفة ومناسبة التخيلات والمعاني له إذ يستخدم الشاعر تخيله الشعري في موضوعاته المختارة في الفخر والثناء والمدح والحنين والشكوى والعتاب لأن طبيعة مادته وصلتها بالانفعال والغرائز لا تمنع من ذلك بل تصل إليه وتنعكس على أعماله، فكثيراً ما يستجيب الإنسان لتخييل شعري فاسد فيتجلى ذلك في أفعاله وأعماله إذ تأتي ردئية قبيحة والعكس صحيح، وتنوع الوزن في روميات أبي فراس الحمداني ينجر عنه تنوع الإيقاع، بل قد يتنوع الإيقاع في قصيدة ذات الوزن الواحد وقصيدته "الصدر أو القبر" أحسن مثال على ذلك فبينما نجد الوزن واحد وهو

بحر الطويل يختلف الإيقاع من إيقاع حب وعزل إلى إيقاع كبرياء وفخر ، فشكوى وحنين وانين وثمة إيقاع عضوي يكون أساس الحركة النفسية والدلالية فيجمع ويضم العناصر ثم يدفعها في تموجات صوتية تتباعد وتتلاقى فينتج إيقاع صاحب وإيقاع هادئ يسائر الأصوات المهموسة الدافئة ومن هنا تختلف القصيدة او المواضيع في القصيدة" فإن ثمة قصائد يلج الإيقاع فيها بحالة الخلق وإبداع الحالة الشعرية من تناغم الحروف والألفاظ والعبارة والوزن وهو إهاب روحي تترنح عبره القصيدة وتشجو وتعذب وتترقق فلا تدرك إذا كان الشاعر يوقع العبارة على إيقاع الوزن والقافية أم أنه من قلب حالة شعورية شبه روحية، من الوجد والنشوة الممتني يحمل الوزن على إيقاعه من طبيعة التجربة"⁽³³⁾

وشعر أبي فراس الحمداني يكاد يكون نضير شعر المتنبي بحكم التجربة التي عاشها والبيئة التي ترعرع فيها والتنفس الذي كان بينهما.

وتختلف البحور شيوعاً وندرة من عصر إلى عصر، ففي العصور القديمة والوسيلة، كان بحر الطويل أشيعها بنسبة (٣٦ ٪)، وكان في المرتبة الثانية بحور أخرى هي : الكامل والبسيط ، ونسبة كل منهما (١٢ ٪) ، والوافر ونسبته (١١ ٪) ، والخفيف ونسبته (٨ ٪) . وفي العصر الحديث صار الكامل في المرتبة الأولى (٢٧ ٪) ، وجاء في المرتبة الثانية بحور أخرى ، هي : الخفيف (١١ ٪) ، والوافر والبسيط (٩ ٪) ، والرمل (٨ ٪)⁽³⁴⁾

وقد نظم أبو فراس الحمداني شعره الذي صور سيف الدولة على عشرة بحور، وقد ظهر بحر الطويل بصورة ملفتة في رائة أبي فراس التاريخية في مآثر بني حمدان، التي مطلعها: ⁽³⁵⁾

لَعَلَّ خَيْالَ الْعَامِرِيَةِ زَائِرٍ فَيَسْعِدُ مَهْجُورٍ وَيَسْعِدُ هَاجِرٍ

وفي قصيدته الدالية التي أرسلها إلى سيف الدولة في أول أسره، ومطلعها: ⁽³⁶⁾

دَعُوْتُكَ لِلْخَفَنِ الْقَرِيحِ الْمُسَهَّدِ لَدِي وَلِلنَّوْمِ الْقَلِيلِ الْمَشْرَدِ

والكامل من بحور المرتبة الثانية التي شاع استعمالها في الأشعار العربية ، ومجزؤه أكثر الأوزان شيوعاً في الشعر العربي، وهو أتم البحور السباعية يصلح لأكثر الموضوعات⁽³⁷⁾ "وهو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات ، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله إن أريد الجد فخماً جليلاً مع عنصر ترغمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجره من أبواب اللين والرقّة"⁽³⁸⁾ والكامل فيه طوعية للعديد من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو مترع بالموسيقى، ويتفق مع الجوانب العاطفية المحتدمة داخل الإنسان، كما أنه يجمع بين الفخامة والرقّة⁽³⁹⁾

ومن أظهر شعر أبي فراس الذي نظمته على هذا البحر مخاطباً سيف الدولة من سجنه، وقد خرج الروم لقتال سيف الدولة ، قصيدته التي مطلعها: ⁽⁴⁰⁾

أَتَعَزَّ أَنْتَ عَلَى رُسُومِ مَغَانٍ فَأَقِيمَ لِلْعَبْرَاتِ سَوْقُ هَوَانٍ

والوافر من ألين البحور يشد إذا شدته ويرق إذا رققته والشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعراً على الوافر اعتدل كلامه، وزال عنه ما يوجد في غيره من الأعراض القوية من قوة العارضة ، وصلابة النبع"⁽⁴¹⁾ وأحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر ، والتفخيم في معرض المدح"⁽⁴²⁾ وتظهر قصيدة أبي فراس

البائية التي قالها بعد أن أوقع سيف الدولة ببعض القبائل ، ثم صفح عنهم وعفا عنهم ؛ تظهر كأبرز قصيدة نظمها على هذا البحر ، ومطلعها: (43)

أبت عيرائه إلا أنسكابا ونار ضلوعه إلا ألتهابا

ومنها المتقارب، وهو " بحر فيه رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة " (44) وأبرز موضع استعمله أبو فراس فيه قصيدته البائية: (45)

أَسِيفَ الْعِدَا وَقَرِيعَ الْعَرَبِ علام الجفء! وفيم العُضْب!؟
وما بالُ كُتَيْبِكَ قد أَصْبَحَتْ تَنَكَّبَنِي مع هَذي التُّكْبِ
وأنتَ الكَرِيمُ وأنتَ الحَلِيمِ وأنتَ العُطُوفُ وأنتَ الحَدِيبِ

هذه أكثر البحور العشرة ظهوراً في شعر أبي فراس الذي وصف فيه سيف الدولة، أما بقية البحور فقد نظم عليها نظماً قليلاً بنسبة ضعيفة.

القافية:

وهي " المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت " (46) واختلف العروضيون في مقدارها، فمنهم من قال " : هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري " (47) ومنهم من ذهب إلى أنها " آخر ساكنين في البيت ، والمتحرك الذي بينهما ، والمتحرك الذي قبل أولهما " (48) ويتصل بالقافية حرف الروي ، وهو " آخر حرف صحيح في البيت ، وعليه تبنى القصيدة وإليه تنسب " (49)

والقافية " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية " (50) فهي حروف " وعدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية . فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع الشاعر تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن " (51) لكن هل الموسيقى التي ينبعث صداها من القافية هي الغاية التي يتطلبها الشاعر من قافيته ورويه؟ لا شك أن الموسيقى ذات أهمية كبيرة من الناحية الشكلية كما سبق ذكر ذلك، ولكنها كما أطربت شكلاً ينبغي أن يتصل إطباقها فيصل المعنى الذي يتوخاه الشاعر حين اختيارها، ف " تكون قواعد للبناء، يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقاً إليها، ولا تكون مسوقة إليه، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها " (52) فإذا تلقاها القارئ والسامع شعر أنها " كالموعود به المنتظر ، بتشوقها المعنى بحقه ، واللفظ بقسطه ، وإلا كانت قلقة في مقرها ، مجتلبة لمستغن عنها " (53) ولذلك فكلمات القافية في الشعر الجيد " ذات معان متصلة بموضوع القصيدة ، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية ، بل تكون هي المجلوبة من أجله . ولا ينبغي أن يؤتى بها لتسمية البيت، بل يكون معنى البيت منبهاً عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه ، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت ، بحيث لا يسد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها " (54) ويعد حرف الروي أهم وحدة صوتية في القافية ، فهو موضع التوقف ، وآخر ما يطرق الأذن من البيت ، " فلا يكون الشعر مقفياً إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المتكرر في آخر الأبيات " (55) ولأهميته في القصيدة سميت القصيدة به، فيقال : قصيدة بائية ، ورائية ، ودالية ... وهكذا . وكل الحروف المحائية تصلح أن تكون رويًا إلا أن بعضها أفضل من بعض، وأدعى إلى الإمتاع الموسيقي، والإثارة اللفظية؛ لأنها " جميلة الجرس ، لذيدة النغم ، سهلة المتناول " (56)،

ومنها : الهمزة ، والياء ، والدال ، والراء ، والعين ، واللام⁽⁵⁷⁾ وقد استعمل أبو فراس في شعره الذي صور سيف الدولة ثلاثة عشر رويًا ، هي : الهمزة ، والباء ، والثاء ، والحاء ، والدال ، والراء ، والسين ، والعين ، والفاء ، والكاف ، واللام ، والميم ، والنون.

ويظهر في شعر أبي فراس الذي صور سيف الدولة استخدامه لنوعي القافية (المطلقة والمقيدة) ، والقافية المطلقة أكثر ظهورًا من المقيدة ؛ إذ بلغت (٤٤) قافية مطلقة من مجموع القوافي التي عددها (٥١) قافية ، ونسبة القوافي المطلقة وهي نسبة كبيرة تدل على حب أبي فراس للانطلاق وإطالة الصوت ، ولم يكتف أبو فراس بالقافية المطلقة لانطلاقه وإطالة صوته بل لجأ إلى زيادة المد من خلال بعض حروف القافية مثل ألف التأسيس⁽⁵⁸⁾ وحروف الردف⁽⁵⁹⁾، فمن أمثلة استخدامه لألف التأسيس قوله: (60)

وما كُنْتُ أَخْشَى أَنْ أُبَيِّتَ وَبَيْنَنَا
وَلَا أَنِّي أَسْتَصْحِبَ الصَّبْرَ سَاعَةً

ومثل قوله: (61)

فَفِينَا لِدِينِ اللَّهِ عِزٌّ وَمَنْعَةٌ
هُمَا وَأَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ مَشْرَدٌ
وَرَدَاهُ حَتَّى مَلَكَاةِ سِرِيرِهِ
وَمِنْ أَمْثَلَةِ حَرْفِ الرَّدْفِ الْأَلْفِ قَوْلُهُ: (62)

وَمَا تَارَ سَيْفُ الدِّينِ تُرْنَا
أَسِنَّةً إِذَا لَأَقَى طِعَانًا
دَعَانَا وَالْأَسِنَّةُ مَشْرَعَاتٌ

ومثل قوله: (63)

وَهَلْ عَذْرُ وَسَيْفُ الدِّينِ رُكْنِي
وَأَتَّبِعُ فِعْلَهُ فِي كُلِّ أَمْرٍ

ومن أمثلة الردف بالواو والياء قوله: (64)

وَلَيْتَنِي حَنَنْتُ إِلَى دُرَا
لَا بِالْغَضُوبِ، وَلَا الْكُدُو
يَا عِنْدِي فِي النَّاتِبَا
هَ لَقَدْ حَنَنْتُ إِلَى وَصُولِ
بِ وَ لَا الْقَطُوبِ وَ لَا الْمَلُولِ
تِ وَظَلَّتِي عِنْدَ الْمَقِيلِ

وأحيانًا يشعر أبو فراس أن مده صوته الشعري بهذه الأحرف لا يفي بالمطلوب فيلجأ إلى (هاء الوصل)⁽⁶⁵⁾ ليزيد صوته امتدادًا، كقوله: (66)

وَعِلَّةٌ لَمْ تَدَعْ قَلْبًا بِلَا أَلَمْ
هَلْ تَقْبَلُ النَّفْسَ عَنْ نَفْسٍ فَأَفْدِيهِ

سِرَتِ إِلَى طَلَبِ الْعُلْيَا وَ غَارِيهَا
اللَّهُ يَعْلَمُ مَا تَعْلُو عَلَيَّ بِهَا

فَمَا سَمَحْتُ بِهَا إِلَّا لَوَاهِبِهَا

لَنْ وَهْبْتُكَ نَفْسًا لَا نَظِيرَ لَهَا

وكقوله: (67)

أَجْرَهَا مَزْعَجَ وَأُوْلَهَا
بَاتَ بِأَيْدِي أَلْعَدَا مَعْلَلَهَا
تُطْفِئُهَا وَأَلْهَمُومَ تُشْعِلُهَا

يَا حَسْرَةً مَا أَكَادُ أَجْمَلَهَا
عَلِيلَةً بِالشَّامِ مُفْرَدَةً
تُمْسِكُ أَحْشَاءَهَا عَلَى حَرَقٍ

ولم يكثر أبو فراس من استخدام (هاء الوصل) في شعره الذي صور سيف الدولة، فقد استخدم هاء الوصل التي بعدها خروج في مقطوعة من ثلاثة أبيات وقصيدة، أبياتها (٤٥) بيتا ، وأتى بهاء الوصل التي ليس بعدها خروج في مقطوعتين ، كل واحدة في بيتين.

الموسيقى الداخلية:

تنشأ موسيقى الشعر الداخلية من خلال المحسنات اللفظية (الجناس، والتصريع والترصيع) فإذا استطاع الشاعر أن يجتلب هذه المحسنات دون أن تكون عبئا على القصيدة ، فسوف يجتمع له جلال المعنى ، وجمال النغم الداخلي الذي تضفيه هذه المحسنات على موسيقى القصيدة . اتضح لنا قدرة الشاعر على الاستفادة من هذه المحسنات دون إغراق ولا تصنع، فجاءت مؤدية للمعنى الذي قصده أبو فراس، مع ما جلبته للنصوص الشعرية من موسيقى تلذ لها الأسماع.

فالجناس مؤثر قوي في الموسيقى؛ إذ ينبع من الصوت ، فهو ترداد لكلمات تجعل الكلام حلوا خفيفا على السمع. وأظهر أبو فراس قدرة كبيرة على التصريع سواء ما ورد في أول النص الشعري أو في ثناياه ، وقد كان ذلك التصريع من مؤثرات الموسيقى العذبة. ومن موسيقية البيت الشعري العذب الجاذب التصريع، فهو يضيف على البيت موسيقى مترددة ، يطرِب لها الأذن قبل أن يصل البيت إلى نهايته ، فلا تحفل عنه الأذن ، ولا تشرد عنه النفس.

وكما برزت الموسيقى الداخلية من خلال المحسنات اللفظية ، فإنها تبرز من خلال تلاؤم الحروف ، وتوافقها الصوتي ، فالموسيقى الداخلية التي تقوم على تنعيم الألفاظ والعبارات تنقل السامع من لغته العادية التي يتحدث بها في حياته اليومية إلى لغة موسيقية يرتفع بها من عالمه الحسي إلى عالمه الشعري ، وهذه تنبع من اختيار الشاعر لكلماته ، وما بينها من تلاؤم الحروف والحركات ، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة ، تسمع كل شكلة ، وكل حرف بوضوح تام⁽⁶⁸⁾ فتتردد الحرف داخل الأبيات له ترديد موسيقي يشاكل ما أراد الشاعر في أبياته ، ففي قول أبي فراس: (69)

وَنَارُ الْوَجْدِ تَسْتَعْرِجُ سِتَارَا
وَلَمْ أَوْفِدْ مَعَ الْغَازِينَ نَارَا
إِذَا مَا الْجَيْشُ بِالْغَازِينَ سَارَا

دَعِ الْعِبَارَاتِ تَنْهَمِرُ أَهْمَارَا
أَتَطْفَأُ حَسْرَتِي وَتَقْرَ عَيْنِي
رَأَيْتُ الصَّبْرَ أَبْعَدَ مَا يَرْجَى

فحرف الراء الذي تكرر داخل الأبيات قد بعث من الكلمات نغما موسيقيا هادرا. ومن الظواهر الصوتية المؤثرة في جمال الموسيقى الداخلية وقوتها، التناوب، الذي يضيف نغما موسيقيا مؤثرا يأخذ السامع إلى مراد الشاعر من الفخامة أو الرقة ، ففي قول أبي فراس: (70)

مَوَارِدُ شَدْنِيَّةٍ مِدْعَانِ

يَا رَاكِبَا يَرْمِي الشَّامَ بِحَسْرَةٍ

فتتابع تنوين الكسر في البيت قد بعث نغما موسيقيا رقيقا. وتظهر لنا الموسيقى الفخمة في تتابع تنوين الضم في قوله: (71)

فَالنَّفْسُ جَاهِدَةٌ وَالْعَيْنُ سَاهِدَةٌ
وَالْجَيْشُ مُنْهَمِكٌ، وَالْمَالُ مَبْتَدَلٌ

وقد ساعد على فخامة الموسيقى، وإطرابها ما صاحبها من موسيقى العبارات المقسمة في الشطرين. ومن ذلك قوله: (72)

يا بني أعم، قَدْ أَتَانَا ابن عم
فَاضِلٌ، كَامِلٌ، أَدِيبٌ، أَرِيبٌ
قَائِلٌ، فَاعِلٌ، جَمِيلٌ، يَمِيجُ
ضَارِبٌ، طَاعِنٌ، خَرُوجٌ، وَلُوجٌ
مُحْرَبٌ، هَمَّ حَسِامٌ صَقِيلٌ
وَجَوَادٌ مَطْهَمٌ (73)، غُنْجُوجٌ (74)

فالأبيات تتراقص موسيقياً من خلال تنوين الضم المسيطر على كلماتها، ومن خلال الصيغ الاشتقاقية ذات البعد الموسيقي المتساوي. ومن الموسيقى الداخلية التي ظهرت في شعر أبي فراس الذي صور سيف الدولة اعتماده على الممدود، مثل قوله: (75)

وَلَمَّا تَارَ سَيْفُ الدِّينِ تُرْنَا
أَسِنَّتُهُ إِذَا لَأَقَى طِعَانًا
كَمَا هِجَتْ آسَادًا غَضَابًا
صَوَارِمُهُ إِذَا لَأَقَى ضِرَابًا
رَدَعَانَا وَالْأَسِنَّةُ مَشْرَعَاتُ
فُكَّنَا عِنْدَ دَعْوَتِهِ الْجَوَابَا

فالأبيات تعتمد على الألف في حركتها الموازية الصاخبة المندفعة، التي تمتلئ قتالا ونزالا. فهنا موسيقى جزلة لأن الشدة تجعل حركة النطق قوية، فهي مطربة، ومصورة لمعنى الشدة والبأس المرافق لجو المعركة. والصيغ الاشتقاقية من مباعث الموسيقى في النص الشعري، فمن أمثلة ذلك قول أبي فراس: (76)

وَأَنْتَ أَشَدُّ هَذَا النَّاسِ بِأَسَا
وَأَهْجَمُهُمْ عَلَى جَيْشٍ كَثِيفٍ
وَأَصْرِهِمْ عَلَى نُوبِ الْقِتَالِ
وَأَغْوَرِهِمْ عَلَى حِي حَلَالِ

فصيغة التفضيل لها أثر موسيقي واضح داخل الأبيات وكقوله: (77)

بِ وَ لَا الْقَطُوبِ وَ لَا الْمَلُولِ
لَا بِالْغُضُوبِ، وَ لَا الْكُدُ

فقد اجتمع في البيت عدد من المؤثرات الموسيقية، فصيغة المبالغة في البيت قد أحدثت نغما موسيقيا واضحا، وتردد حرف الباء، وتكرار " لا "، كل ذلك قد ساعد على ظهور الموسيقى الداخلية في البيت. هذه أمثلة على الموسيقى الداخلية في شعر أبي فراس الذي صور سيف الدولة، والمبحث لا يتسع لسرد مواضعها في النصوص، فأكتفي بما ذكر.

جمالية التكرار عند أبي فراس الحمداني:

إن التركيز على لفظة بعينها يفسر من خلال أهمية هذه اللفظة ضمن الإطار العام لتجربة الشاعر، فالشاعر لا يستطيع أن يعبر عن الفكرة الواحدة بلفظة واحدة لما لهذه الفكرة من وزن وعمق، ولذلك فإن التعبير عنها يتطلب التكرار. ويستخدم الشاعر التكرار في نصوصه للإيحاء بتكرار الفعل أو الحدث حتى يتطابق الشكل والمحتوى ولتقوية الصورة وإبراز المعنى وتأكيد. وشعر أبي فراس الحمداني نموذجاً لجمالية التكرار، فالتكرار عنده قائم على وظيفة التأثير المعنوي والصوتي نوع

فيه وأكثر منه بغية التأثير الجمالي، فمنه ما كان في المعاني ومنه ما كان في الألفاظ، بل اشتمل أحيانا حشو البيت كله يقول: (78)

وهل لقضاء الله في الخلق غالب وهل لقضاء الله في الخلق هارب
يريد الشاعر بهذا التكرار الإلحاح والتأكيد لا إفساد البناء وهو تكرار نخاله جماليا معنويا أكثر منه لفظيا، ومن أمثلة التكرار كذلك ما ورد من تكرار المصدر واسم الإشارة والضمير أو كأن يكرر لفظة أو اثنتين في أول كل بيت يقول (79)

وهل يطلب العز الذي هو غائب ويترك ذا العز الذي هو حاجز
ويقول أيضاً (80)

بني عمنا ما يصنع السيف في الوغى إذا فل منه مضرب ذباب
بني عمنا لا تنكروا الود إننا شداد على غير الهوان صلاب
بني عمنا نحن السواعد والظبا ويوشك يوما أن يكون ضراب
فكيف وأنت دافع كل خطب مع الخطب الملم علي حطب
إن تكرار أبي فراس الحمداني لبعض الأسماء والألفاظ قد يكون نابعا من الإحساس بالأسى وشرنقة الرتبة التي كان يعيشها في الأسر، وهذا التكرار اللفظي يقودنا إلى التكرار الذاتي حيث تتردد ذات الشاعر وأنفاسه ونرى ذلك جليا في قوله (خطب مع الخطب، علي خطب) واختيار أبي فراس لهذه اللفظة وتكرارها يوحي بمدى الألم الذي كان يقاسه ومرارة التجربة التي عاشها، وإن كان هذا التكرار يخدمه من الناحية النفسية فإنه خدم النص من الناحية الفنية الجمالية أيضا. إن الشعور بالأزمة يستدعي البحث عن الخلاص أي انها تتطلب أسلوبا يستطيع أن يستخرج ذلك الركام من المشاعر والأحاسيس الكامنة وتلك الطاقة المكبوتة بداخله، وتكرار النداء أحد هذه الأساليب نجدها تعبر بجلاء عما كان يضطرب في نفس أبي فراس من لواعج الأسى والفراق، وقد أكثر منها بل وكررها كثيرا خاصة في الفخر والثناء يقول: (81)

يا حسرة ما اكاد احملها آخرها مزعج و أولها
يا من رأى لي بعض خرشنة أسد شرى في القيود أرجلها
يا من رأى في الدروب شامخة دون لقاء الحبيب أطولها
يا أيها الراكبان هل لكما في حمل نجوى يخف محملها
ومن قصيدة أخرى يستذكر العيد وهو بعيدا عن محبيه ويشكو حاله من الوحدة الموحشة وخصوصا في أجواء مناسبات العيد التي يستذكر الخلان بعضهم البعض ، وتتقرب الناس في ذلك اليوم المبارك ويدعو الله أن يفرج همهم ويخرجه من الوحشة التي مزقة صدره فيقول : (82)

ياعيد ما عدت بمحجوب علي معنى القلب مكروب
يا عيد قد عدت إلى ناظر عن كل حسن فيك محجوب
يا وحشة الدار التي رها أصبح في أثواب مرئوب

يقول في رثاء أمه: (83)

أيا أماه كم هم طويل
أيا أماه كم سر مصون
أيا أماه كم بشرى بقربي
مضى بك لم يكن منه نصير
بلقلبك مات ليس له ظهور
أتتك ودونها الأجل القصير

إن تكرار الشاعر لهذه النداءات (يا من رأى ، يا أمتا، يا عيد ، أيا أماه...) كان لغرض نفسي وجمالي في نفس الوقت، فهذه الصيحات التي تنبعث من صميم قلبه، وهذا التكرار لها يوحى بالطاقة الروحية المختزنة في هيكله ولو لم تدفعه حالته النفسية لما استخدم النداء المعبر عن الحسرة والاستغاثة والقلق. كما يفسر النداء في شعر أبي فراس الحمداني رغبة الشاعر في التواصل مع الآخرين ومشاركتهم له فهو يحاول الخروج من دائرة الغربة والوحدة التي مزقته وجرعته الموت أنفاسا.

يرتبط التكرار بأسلوب النداء عند شاعرنا بذلك الزخم النفسي الهائل من قلق واكتئاب ونجوى وألم وحنين وشكوى... وهذه الحالات لا تعبر عنها اللغة العادية لأنها لا تستطيع ترجمة دوي الذات المنبعث من الأعماق، بل يضطر الشاعر إلى استعمال لغة الصراخ القادرة على إخراج المكبوت والمكنون. وإنه ينادي بأعلى صوته ليثير الاهتمام، ليلفت نظر الكل فيسمع إليه ويشاركه أحزانه وآهاته. هذه اللغة المستعملة هي بالذات مصدر جمال أسلوب الشاعر ومبعث استحسان ورضى المتلقي. ثم أن أبا فراس عرف بحلمه ونبله وكرمه وأنفته وهي خلائق قلما نجدها عند الآخرين من أقرانه يقول في إحدى قصائده (84)

خلائق لا يوجدن في كل ماجد
ولكنها في الماجد ابن الأماجد

غير أن هذا الإباء الذي اتصف به الشاعر وصورة أحسن تصوير كان ينازعه نقيضه في الأسر ألا وهو الدل فكلما شعر الشاعر بالحنين إلى الماضي شخص صور الأمل والإباء والقوة والكرم والصبر ليجد نفسه مقيد أسيرا بعدما كان أميرا وهذا الواقع المر يجعله يعكس الأمور فلا يصور إلا الضعف والذل واليأس. هذا ما طبع صور أبي فراس بطابع خاص يخالطه الأنين والحزن رغم القوة التي اتسم بها فلكل جواد كبوة، ولكل صبر حد ومهما بلغ الشاعر من كبرياءه وعزة نفسه، فالضعف منفذ إليه كونه إنسان عادي تتخلله أحاسيس ومشاعر به مواطن القوة والضعف.

كما وجدنا ظاهرة الموسيقى الأصوات المحصورة في الألفاظ عند أبي فراس وربما جاء بها للتوكيد، أو لزيادة التنبية، أو ليعكس جانب الموقف الشعوري ومن أمثلة تكرار الكلمات في البيت الشعري الواحد وخصوصا تكرار اللفظ في المصراع الواحد قوله: (85)

أمن بعد بدل النفس فيما تريده
أثاب بمر العنب حين أثاب

فقد صدر العجز بلفظة "أثاب" ليختتمه به، فساهم هذا التكرار في إظهار مدى حيرة الشاعر الأسير من موقف ابن عمه بملاقاته جزاء غير متوقع من طرفه بتجاهله لأمر الفداء وقوله من روميته (أنفت الموت) (86)

أقلني أقلني عشرة الدهر إنه
رماني بسهم، صائب النصل، مقصد

كرر أبو فراس هنا لفظة "أقلني" بمعنى أرفعني في صدر البيت، وتفيد إلحاح الشاعر الأسير على طلب الفداء وتحققه، فهو لم يستسلم بل لا يزال متمسكاً بصميم من الأمل ولم يهزم إلا بعد أن أثنى بالجراح. وقد يتخذ التكرار اللفظي إطار التشبيه على مستوى المصارع الواحد فيسهم في بناء التوازن التركيبي كقوله في رائيته: (87)

وفور، وربعان الصبا يستفرها
فتأرن أحيانا، كما أرن المهر

وظهر في شعر الحمداني تكرار اللفظ على مستوى المصارعين نحو قوله في قصيدة "من مذهبي حب الديار": (88)

ولا سابقُ مما تخيلتَ سابقُ

تكرر لفظا "سابق، وصاحب" في شطرين المصراعين، أي أن الشاعر أختتم المصراعين بنفس اللفظ المصدر به، وهو ما أسهم في تكثيف الإيقاع الشعري، وإبراز عدة حقائق انقشعت أمام ناظري الشاعر إثر وقوعه في منحة الأسر، وإدراكه مدى تغير أحوال الأصدقاء وتنكرهم.

أيضا استخدم الحمادي أسلوب تكرر الكلمات وينشأ هذا النوع من تطابق الكلمتين لفظا ومعنى دون أن ينشأ من تكراره معنى ثان زائد على الأول إلا ما قد يتولد من السياق ⁽⁸⁹⁾ وقد زحرت الروميات بهذا النوع من التكرار نحو قوله "رعى الله أوفانا" مكرر فعل الأمر بكثافة لافتة للنظر ⁽⁸⁹⁾

وَسَلَّ آلَ برداليسَ أعظمكم خطبا
وَسَلَّ سبطهَ البطريقَ أثبتكم قلباً
نَهَبْنَا ببيضَ الهندِ عزَّهم نهباً
وَسَلَّ آلَ منوالِ الجحاحجة الغلبا
وَسَلَّ بالمنسطرياطس الروم والعربا

فَسَلَّ بردساً عنا أخاك وصهره
وَسَلَّ فرقواساً والشميشقَ صهره
وَسَلَّ صيدكم آلَ الملاين إننا
وَسَلَّ آلَ بهرام وآلَ بلنطس
وَسَلَّ بالبرطسيس العساكر كلها

لقد تكرر فعل الأمر "سل" في صدور وأعجاز هذه الأبيات متصدرا إياها، فتواتر تسع مرات على التوالي، على أنه لم يبعث في خلق جو من العبث والرتابة في الأبيات الشعرية، ولم يجعلنا نشعر بأي تكلف في نظمها، فيبدو أن هذا الفعل المكرر له دورا كبيرا في إحداث انسجام موسيقي في بداية كل بيت شعري، ثم إنه أدى وظيفة بلاغية تمثلت في افتخار الشاعر بقومه (آل حمدان) وبسالتهم في قهر العدو وانتصاراتهم المتتالية عليه، فالقوة سمة متأصلة فيهم دون سواهم، فجاء هذا التكرار بمثابة رسالة مكثفة تفرع آذان العدو وتذكره بمصيره المحتوم الذي لا يختلف عن مصير سابقهم، و ما يبرر للتكرار وجوده أنه يسهل الرسالة بسهولة ويسر للمتلقي.

قائمة المراجع:

- (1) موسيقى الشعر، ص 13.
- (2) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص 49.
- (3) التصوير الفني للحياة الاجتماعية في الشعر الأندلسي، ص 484.
- (4) تحليل الخطاب الشعري، ص 130.
- (5) عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص 32.
- (6) قواعد النقد الأدبي، ص 42.
- (7) انظر: القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ص 64، والتجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ص 45.
- (8) الوعي والفن، ص 64.
- (9) نظرية الأدب، ص 165.
- (10) موسيقى الشعر، ص 22.
- (11) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ١٩٧٢ ، ص 14
- (12) المعجم المفصل في اللغة والأدب، حرف الميم، (الموسيقى).
- (13) البيان والتبيين ، ص 287
- (14) العمدة، ص 73 ، 74
- (15) في النقد الأدبي ، ٩6 ، ٩7
- (16) نقد الشعر ، ١٧
- (17) سر الفصاحة ، ٢٨
- (18) العمدة ، ج ١ ص ٢٦٨
- (19) عيار الشعر ، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي ، تحقيق وتعليق د . محمد زغلول سلام ، دار منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط ٣ بدون تاريخ : ص ٤٣
- (20) منهاج البلغاء، ص ٢٦
- (21) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجهمي، تحقيق محمود محمد شاكي، القاهرة ، مصر، ج 1، ص 56
- (22) موسيقى الشعر ، ١٩
- (23) موسيقى الشعر، ت. س ، إليوت ، ترجمة : محمد النويهي ، قضية الشعر الحديث، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط 2، 1972، ص 19
- (24) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حزم القرطاجي، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2 ، 1981م، ص 238.
- (25) الديوان ص 157.
- (26) الديوان ص 159.
- (27) الديوان ص 232.
- (28) الديوان، ص 158.
- (29) الديوان، ص 85.
- (30) الديوان ص 86.
- (31) الديوان ص 250.
- (32) منهاج البلغاء، حازم القرطاجي، ص 266
- (33) المتنبي سيرته وفنه من خلال شعره، ايليا الحاوي، دار الثقافة ، بيروت، ط 1، 1990، ص 348.
- (34) انظر : نفسه : ٦٩ و ٢١٠ و ٢٢٠
- (35) الديوان : ١٢٤

- (36) نفسه، ص 96
- (37) أصول النقد الأدبي ، الشايب ، ص ٦٣ و ١٩١ 22 ٣
- (38) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ج ١ ص ٣02
- (39) دراسات في النص الشعري ، ٥٦
- (40) الديوان ، ص 339
- (41) أصول النقد الأدبي ، الشايب ، ص ٣
- (42) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 407/1
- (43) الديوان ، ص 33
- (44) أصول النقد الأدبي ، الشايب ، ص ٣23
- (45) الديوان، ص 24
- (46) علم العروض والقافية ، د.عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية ، ١٩٨٧ م ، بيروت ص ١٣٤
- (47) أهدى سبيل إلى علمي خليل ، الأستاذ محمود مصطفى ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبح ، ط 22، 1982، ص 117
- (48) في عروض الشعر العربي ، د .محمد الطويل ، نادي أبا الأدبي أبا ، ١٤٠٥ هـ ، ص 171
- (49) علم العروض والقافية ، 136
- (50) العمدة ، 294/1
- (51) موسيقى الشعر ، 246
- (52) عيار الشعر ، ٤
- (53) شرح ديوان الحماسة ، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي ، نشره ، أحمد أمين و عبد السلام هارون ، دار الجيل ط 1، بيروت، ج 1، ١٩٩١ م ، ص 11
- (54) النقد الأدبي الحديث : ٤٤٣ ، ٤٤٢
- (55) موسيقى الشعر : ٢٤٧
- (56) أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب، ص ٣٢٥
- (57) نفسه، ص 325
- (58) ألف التأسيس : ألف بينها وبين حرف الروي حرف يسمى الدخيل ، ولا تلتزم إعادته كما تلزم الروي والتأسيس . (انظر : في علمي العروض والقافية ، ص ١٩١)
- (59) الردف : حرف مد يكون قبل الروي مباشرة ، فإذا كان الردف ألفا وجب التزامه بعينه في كل أبيات القصيدة ، أما إذا كان واوا أو ياء فإنه يجوز أن يتبدلا ، فتأتي بعض الأبيات مردوفة بالواو ، وبعضها مردوفة بالياء (انظر المرجع السابق ، ص 189).
- (60) الديوان، ص 197
- (61) الديوان، ص 137، 138
- (62) الديوان، ص 34
- (63) الديوان، ص 290
- (64) الديوان، ص 274
- (65) الوصل : ما يجيء بعد الروي من حرف مد ينشأ عن إشباع حركته ، وقد يكون الوصل بهاء بعد الروي ، ويلتزم في كل أبيات القصيدة) انظر ، علمي العروض والقافية ، ص ١٨٩
- (66) الديوان، ص 55، 56
- (67) الديوان، ص 263
- (68) انظر : أصول النقد الأدبي ، أبو كريشة ، ص ٣٢٤ ، وانظر كذلك : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، د .محمد خلف الله، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1947م، ص 140
- (69) الديوان، ص 119

(70) الديوان، ص 119

(71) الديوان، ص 257

(72) الديوان، ص 70

(73) مطهم : ضخم.

(74) عنجوج : أصيل.

(75) الديوان، ص 34.

(76) الديوان، ص 270.

(77) الديوان، ص 274.

(78) الديوان ص 37.

(79) الديوان ص 107.

(80) الديوان ص 31.

(81) الديوان ص 241.

(82) الديوان ص 34.

(83) الديوان ص 163.

(84) الديوان ص 163.

(85) الديوان ص 29.

(86) الديوان ص 70.

(87) الديوان ص 119.

(88) الديوان ص 37.

(89) خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، محمد كريكي، دراسة صوتية وتركيبية ص 40.

(90) الديوان، ص 40

قائمة المصادر والمراجع

1. أصول النقد الأدبي، الشايب، أحمد، القاهرة، ط6، دت

2. في النقد والأدب، الحاوي، إيليا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 1980م

3. الإيضاح في علوم البلاغة، المعالي والبيان والبديع، القزويني، الخطيب، أبو عبد الله، محمد بن سعد الدين (739هـ/1338م)، دار الجيل، بيروت، لبنان، د. ت.

4. بناء القصيدة في النقد العربي القلم في ضوء النقد الحديث. بكار، يوسف حسين، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1982م.

5. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، مفتاح، محمد، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992م.

6. التكرير بين المثير والتأثير، السيد، عز الدين علي، ط1، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة، 1398هـ/1978م.

7. التصوير الفني للحياة الاجتماعية في الشعر الأندلسي، التوش، حسن أحمد، ط1، دار الجيل، بيروت، 1412هـ/1992م.

8. تاريخ الأدب العربي، فروخ، عمر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1981م

9. ديوان أبي نواس، تحقيق : أحمد عبدالمجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي - بيروت بدون تاريخ

10. سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، محمد بن عبد الله بن محمد، (466هـ/1073م)، صححه وعلّق عليه عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده بميدان الأزهر بمصر، 1372هـ - 1952م.

11. الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، إسماعيل، عز الدين، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1966م.

12. الشعر كيف نفهمه وتذوّقه، درو، إليزابيث، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة

- للطباعة والنشر، بيروت نيويورك، 1961م.
13. شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشره، أحمد أمين و عبد السلام هارون، دار الجيل ط1، بيروت، ج1، ١٩٩١ م.
14. عضوية الموسيقى في النص الشعري، نافع، عبد الفتاح صالح، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، 1405هـ/1985م.
15. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، أبو علي، الحسن بن رشيق (456هـ/1064م)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط3، مطبعة السعادة بمصر، 1383هـ/1964م.
16. عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد بن محمد (322هـ/934م)، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1402هـ/1982م.
17. علم البديع، عتيق، عبد العزيز، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م.
18. في النقد الأدبي، ضيف، شوقي، ط3، دار المعارف بمصر، القاهرة، د. ت.
19. في عروض الشعر العربي، الطويل، محمد، نادي أها الأدبي أها، ١٤٠٥ هـ.
20. القاموس المحيط، الفيروز ابادي، مجد الدين، محمد بن يعقوب (817هـ/1414م)، ط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د. ت.
21. لسان العرب، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، محمد بن مكرم (711هـ/1311م)، دار صادر، بيروت.
22. المرشد إلى فهم أشعار العرب، المجذوب، عبد الله الطيّب، ط1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1374هـ/1955م.
23. قواعد النقد الأدبي، أبر كرومي، لاسل، نقله إلى العربية محمد عوض محمد، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد أعظمية، العراق، 1986م.
24. المتنبي سيرته وفنه من خلال شعره، الحاوي، إيليا، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1990،
25. موسيقى الشعر، أنيس، إبراهيم، ط4، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1972م.
26. من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده خلف الله، محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1947م.
27. نقد الشعر، جعفر، بن قدامة، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطباعة، مصر، ط1 دت

شعر حلقات الحضرة في منطقة أولاد نهار بتلمسان

"اجتماع، استماع، انتفاع"

موضوعاته وخصائصه الفنية والإيقاعية

The poetry of hadra meetings in the region of Oulad Nahar in Tlemcen

"Meeting, listening, benefit"

His themes and artistic and rhythmic characteristics

د. قويدر قيداري (جامعة معسكر، الجزائر)

ملخص:

سنسعى من خلال هذه الدراسة للحديث عن ظاهرة الحضرة (حلقات السماع الصوفي) في منطقة أولاد نهار بتلمسان والتي تعتبر إحدى أبرز الطقوس والممارسات الصوفية فيها، وهي تمتد على مساحة واسعة من تراثنا الصوفي الإسلامي بعامة وتراثنا الصوفي الجزائري بخاصة، كما أنها تنطوي على كثير من الدلالات والأبعاد الروحية والاجتماعية والثقافية والفنية.

وستتصف دراستنا بصفتين: صفة موضوعاتية نتناول فيها أهم الموضوعات التي تتردد في هذه النصوص الشعرية الشعبية ذي النزعة الصوفية، ودلالاتها في تراثنا الشعبي الصوفي الجزائري؛ أما في شقها الفني الإبداعي، فسنحاول الكشف عن جوانب الإبداع الأدبي والتشكيلات الإيقاعية الكامنة في هذه النصوص الشعرية الشعبية الصوفية التي يتغنى بها فقراء ومقدم الطرق الصوفية في حلقاتهم.

الكلمات المفتاحية: الشعر الشعبي الصوفي - الحضرة - الموضوعات - البعد الفني الإيقاعي - تلمسان

Abstract:

We will seek through this study to study the phenomenon of ḥadra (assemblies of mystical songs) in the region of Ouled Nhar near Tlemcen. It must be remembered that ḥadra is considered one of the most important practices of Muslim Sufism and the Algerian mystical tradition in a particular way. It has many spiritual, social, cultural and artistic meanings and dimensions.

Our study has two aims: one thematic and the other artistic. The first will seek to explore recurring themes in this type of popular texts. The second will aim to reveal the aesthetic and rhythmic dimensions.

Keywords: Sufi poetry – the ḥadra – themes – artistic and rhythmic dimension
– Tlemcen

تقديم:

لقد بات الموقف من التراث الشعبي الجزائري أمرا بالغ الأهمية في وقتنا الحاضر، على أن العودة إليه بحثا واستقراء ليست بمجديدة على هذا الميدان، لكن ما يبدو جديدا فيه -على حدّ علمنا- هو اختيارنا لناحية متميزة منه، وهي ظاهرة "الحضرة" التي تعرف في المشرق العربي بـ "السماع الصوفي" أو "حلقات الزار"، كما تعرف في مناطق من المغرب العربي بـ "العمارة"...

وتعتبر حلقات الحضرة واحدة من أبرز الشعائر والممارسات الصوفية على الإطلاق، ولعل الدراسات التي تكشف عن مثل هذه الطقوس الصوفية تاريخيا وأدبيا ووظيفيا لا تزال نادرة ومحتشمة، مع أن المعنيين بالبحث في مجال التصوف وقضاياها كثيرون، وتبعاً لذلك اخترت في هذا البحث جزء من التراث الشعبي الصوفي التلمساني ليكون مادة بحثي وموضوعا لدراستي. أما بالنسبة للتعريف بالمجال البشري والجغرافي للدراسة: تستوطن قبيلة أولاد نهار الجنوب الغربي لولاية تلمسان الجزائرية، وهي قبيلة عربية إدريسية، تنحدر معظم ساكنتها من ذرية سيدي يحيى بن عبد الرحمن المكّي (بن صفية) - 1529م/1610م - ولي القبيلة وعلمها، وذرية أخويه سيدي أحمد وسيدي موسى، ممتزجة ببطون و فرق وأسر ذات أصل عربي وأمازيغي، تكونت منذ أواخر القرن 16م.⁽¹⁾

1- الحضرة: المصطلح، الأداء، الآداب والشروط:

أ- المصطلح:

يعني مصطلح "الحضرة": الحضور، أو الاقتراب والدنو، وهي تعني عند الصوفية اقتراب الإنسان من الذات الإلهية، ويكاد الصوفية يجمعون على أهمية الذكر في الوصول إلى حضرة الله، من ذلك قولهم:

كقولنا لِعَالَمٍ ذِي عَقْلَةٍ الذّكر مفتاحُ لِيَابِ الحَضَرَةِ⁽²⁾

فالذّكر مفتاح لباب الحضرة الإلهية... التي إذا وصل إليها السالك يكون في حالة لا يرى فيها إلا المولى عز وجل فانيا عن الأكوان متوجها بقلبه إلى الرحمن متلقفا ما يلقيه المولى سبحانه من لطائف العرفان. فحلقات الحضرة وما يلقي فيها من أنواع الذّكر والإنشاد تمثل للصوفية معراجا روحيا يمر عبره السالكون إلى حضرة الله سبحانه، يعظمونه ويمجدونه ويصلون على صفيه وحببيه أفضل الصلوات وأزكاها، ويتنسّم الذّاكرون نفحات الرحمن ويرتشفون من محبته كؤوسا تذهب العقول، وتجعل القلوب ترتع في رياض القرب والحضور.

"واعلم أن المراد بحضرة الله تعالى، حيث أطلقت في لسان القوم شهود العبد أنه بين يدي الله تعالى، فما دام هذا مشهده، فهو في حضرة الله، فإذا حجب عن هذا المشهد فقد خرج منها..."⁽³⁾ أي استشعار المؤمن أنه حاضر بقلبه بين يدي الله، هائم ونشوان في رياض القرب من الله.

جاء في الحديث القدسي: "أنا جليس من ذكرني، وحيثما التمسني عبدي وجدني"، فمحالس الذّكر هي معارج السالكين إلى رحاب حضرة الله، ومدارج الواصلين إلى حضرة رسول الله، يتنسّم فيها الذّاكرون نفحات الرحمن، ويرتعون في رياض القرب والمحبة والرضوان.⁽⁴⁾

فيما يتعلق بتسمية حلقات الذّكر والإنشاد أو ما يسمى بـ محالس السماع باسم "الحضرة"، فقد أرجع أهل التصوف تسميتهم للذّكر باسم الحضرة إلى المثل في حضرة الله، اقتداء بحضرة النبي صلى الله عليه وسلم، كذلك ترجع التسمية إلى

محاولة تخلص المريد المتصوف من العالم الدنيوي ليتحقق بمقام الحضور، لذلك يفضل تسمية هذا الذكر الجماعي باسم "الحضرة" حيث كلمة ذكر يمكن أن تطلق على أشياء كثيرة.

يقول محمود الصباغ: كلمة ذكر لا تطلق على ذكر الإنسان فحسب بل تطلق على ذكر الحيوانات والجمادات والنباتات، أما الحضرة فاختص بها الإنسان لقوله تعالى في الحديث القدسي: "أنا جليس من ذكرني".⁽⁵⁾ تشير إلى أن حلقات الحضرة تعرف في جهات أخرى باسم العمارة أو الخمرة أو الزار...

ب- الأداء:

تمارس الحضرة في الغالب من طرف طائفة من الفقراء والمقاديم والشيخوخ في المنازل أو في الزوايا، تقام أسبوعيا عند رأس كل ليلة جمعة بعد صلاة المغرب، كما تقام في المناسبات الدينية، كرأس السنة الهجرية وذكرى المولد النبوي الشريف ومواسم تكريم الأولياء...

يتكون البناء السلمي لجماعات الحضرة من الشيخوخ والمقاديم والفقراء، والمقصود بالشيخوخ في غالب الأمر شيخوخ الطرق الصوفية أو من ينوب عنهم في مجال جغرافي معين، وهم في العادة من نظم النصوص الشعرية الشعبية التي تغنى بها جماعات الحضرة؛ مثل الشيخ سيدي أحمد بن موسى الكرزازي شيخ الطريقة الموساوية الكرزازية ومؤسسها، والشيخ سيدي يحي بلحاج (شيخ من شيخوخ الطريقة الموساوية الكرزازية بجنوب تلمسان)...

والمُقَدِّم في عرف جماعات الحضرة هو من أوتي حظا من تلك النصوص الشعرية الخاصة بحلقات الحضرة، حفظا ورواية وإنشادا ودراية، ونال شيئا من معرفة آداب الطريق الصوفي وطقوسه؛ أما الفقير فهو السالك في الطريق المتأخر على تلك الحلقات الصوفية، ويؤكد أبو القاسم سعد الله أن سيدي أحمد بن يوسف الملياني، هو من أطلق على أتباعه من المريدين اسم "الفقراء"، وكان يناولهم الأذكار ويشكلون دائرة للذكر الجماعي مع استعمال الغناء.⁽⁶⁾

بعد تحية الحضور لبعضهم البعض، وجلوسهم على شكل حلقة، تبدأ الحضرة بقراءة حزب الفلاح قراءة جماعية، ثم تفتح الحضرة رسميا بذكر اسم الله المفرد، وكلمة التوحيد (لا إله إلا الله)، بعد ذلك تنشأ مقطوعات شعرية صوفية تُرشد في الدنيا وترغب في الآخرة، تلك النصوص الشعرية من نظم شعراء متصوفة مشهورين في الغرب الجزائري وجنوبه الغربي، من أمثال: سيدي أحمد بن موسى الكرزازي، سيدي لخضر بن خلوف، سيدي الشيخ، سيدي يحي بلحاج...

وفي منطقة أولاد نهار بتلمسان يقوم فقراء الحضرة بإطفاء النور، حيث يمارسون الذكر في الظلام لفترة معينة⁽⁷⁾، إما بالتهليل أو بذكر اسم الجلالة، وتختتم حلقة الحضرة بالأدعية والاستغاثات والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم.⁽⁸⁾

ج- الشروط والآداب:

الحضرة في تلمسان (منطقة أولاد نهار تحديدا) لها شروط وآداب يراعيها ممارسوها⁽⁹⁾، منها:

- تحرير النية، فلا يقصدون بها شيئا غير وجه الله وإصلاح الحال وجلب البركة.
- لا يشترط في حلقات الحضرة أن يكون الفقراء المجتبعين من طريقة صوفية واحدة.
- قدسية الزمان؛ كأن يكون الاجتماع ليلة الجمعة، أو المناسبات الدينية، ومواسم الأولياء (الوعدات) ... أي يترصّدون الليالي الفاضلة والأوقات الشريفة.
- قدسية المكان؛ مثل الزوايا، أو منازل السالكين (أهل الله) في الطريق من الشيخوخ والمقاديم والفقراء.
- التزام الحضور الأدب مع الله ومع بعضهم البعض، والتزام الصمت والابتعاد عن اللغو وعن كل ما يشوش القلب ويبعده من الحضرة.

ونشير إلى أن الحضرة عند جماعات أخرى، لا تشترط أكثر من ضرورة توفر الطهارتين الكبرى والصغرى، والنية الصادقة، وعدا هذين الشرطين فإن الحضرة مفتوحة لكل الناس، فالحضرة حضرة الله ولا يملك أحد فيها شيئا على الإطلاق، فإذا كانت مقامة في المنزل يظل الباب مفتوحا لا يغلق أبدا أثناء الحضرة وبعدها.

2- حلقات الحضرة: النشأة والانتشار:

يبدو لنا أن حلقات "الحضرة" قد تطوّرت عن مجالس الذكر الجماعي خاصة عندما نجد أنفسنا أمام حشد كبير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية وأقوال كثيرة أثرت عن فقهاء ومتصوفة وعلماء دين ترغب في مثل هذه المجالس وتدعو إليها. المتأمل في طبيعة حلقات الحضرة ومادتها يجد شدة صلتها بمجالس الذكر وموضوعاته ووظائفه، بل هناك من الباحثين من لا يجعل فرقا في دراساته بين الذكر والحضرة، فمرة يعبرون بمصطلح الذكر للدلالة على الحضرة، وأحيانا العكس، وتارة يجمعون بين المصطلحين، كأن يقال: مجالس الذكر والسماع، مجالس الذكر والإنشاد...

من تلك الدراسات التي تعتبر أن الحضرة من حيث إطلاقها تعني معنى الذكر، ما ورد في كلام منال عبد المنعم في معرض حديثها عن أهمية الحضرة: "...وجاءت الدراسة متفقة مع ما ذكره فاروق مصطفى من أن الذكر أو -الحضرة- يعدّ من أهم الأنشطة الجماعية للطرق الصوفية".⁽¹⁰⁾

ونفس الفكرة تفهم من خلال كلام زكي مبارك، فهو يستعمل عبارة مجالس الذكر للدلالة على الحضرة: "إن الصوفية درجوا منذ القدم على أن يفتتحوا مجالس الذكر بـ (لا إله إلا الله) وتعرف عندهم بالأرضية... وتبدو مقدرة الرئيس في نقل الذاكرين من نعمة إلى نعمة كما تبدو مقدرة المنشدين في متابعتهم للأنغام والإنشاد... ثم ينفرد بعد ذلك بالمقطعات والقصائد والرقائق وما إليها من كلام الصوفية...".⁽¹¹⁾

ومهما يكن فإننا نرى أن الذكر ما زال يمثل أحد الأدوار الأساسية في حلقات الحضرة، فمعظمها تستفتح في الغالب بتلاوة أجزاء من القرآن الكريم، أو بذكر اسم الجلالة المفرد، أو بتريد التهليلات أو بالتسبيح والتحميد والتكبير والمناجاة والأدعية...

ويذهب عبده الشمالي إلى أن الحضرة (السماع الصوفي) تطوّرت عن مجالس الذكر، حيث يقول: "السماع، وهو أسلوب يعتمد إليه بعض الصوفيين ليحصل لهم الوجد نشأ عن تطور مجالس الذكر، وملخصه أن يجتمع الصوفيون وحدهم، وهم في حالة صفاء وزهد... وينصرف المجتمعون إلى التأمل ويكون بينهم مغنّ أو "قوال" يترنم بأحان دينية شجية، يصحب ذلك إنشاد شعر روجيه...".⁽¹²⁾

ويؤكد الشيخ سعيد حوى أن الاجتماع على الذكر سنة واردة، وأن هناك أحاديث كثيرة تشير إلى ذلك وتجب فيه، ويعتبر أيضا أن مثل هذه الأحاديث تمثل السند الشرعي للصوفية في إقامتهم لحلقات "الحضرة"، حيث يقول: "من مثل هذه النصوص انطلق الصوفية في الإلحاح على حلقات الذكر، فقاموا على هذه الأصول ثم توسّعوا في ذلك فاعتمدوا أنواعا من الأذكار على طرائق شتى، نظموا من أجلها أنواعا من حلقات الذكر حتى أصبح لكل شيخ طريقته الخاصة به في الذكر، الذي يجتمع فيه إخوانه، ودمج بعضهم مع الذكر والإنشاد وتغننوا في أنماط الذكر الإنشادي، فمن جلوس إلى قيام إلى حركات وتحركات وجدت نتيجة لذلك إنكار كثير وخلافات كثيرة ومناقشات طويلة وسببها عدم التقيد بالحدود الواضحة الدليل".⁽¹³⁾

وتؤكد منال عبد المنعم أن أهمية الحضرة عند الجماعات الصوفية في المغرب ومصر ناتجة عن ارتباطها بالذكر، حيث تقول: "والأمر الذي أجمع عليه كل من تناولهم البحث في مجتمعي الدراسة أهمية الحضرة في الطريق الصوفي بكافة مراحلها،

فهو محور الطريق وأساسه وتكمن أهميتها العظمى في ارتباطها بأسماء الله الحسنى وبكل ما يتصل به من تسبيح وتعظيم...". (14)

ويفهم من كلام أبي القاسم سعد الله في معرض حديثه عن بعض مظاهر التصوف في المجتمع الجزائري أن الدافع الأساسي لإقامة حلقات الحضرة هو ذِكْرُ الله: "...ويضاف إلى هذه الميزات عند المرابطين الجذب، واتخاذ الحضرة؛ وهي تجمع "الفقراء" المؤمنين بدعوة الشيخ للذكر الذي يتحوّل عند البعض وبالتدريج إلى رقص معيّن وبحركات موزونة وموقوتة وبأصوات منغومة تعلو وتنخفض بإشارات معيّنة من الشيخ أو المقدّم...". (15)

ويبرز محمد مفتاح تدرج أتباع الطريقة البونية في المغرب أثناء حلقات الحضرة من الذكر إلى الإنشاد: "...لا يقطعون اجتماعا على حالهم المعروفة، من تلاوة حسنة، وإقام ركعات، ثم ذكر، ثم ترجيح أبيات في طريق التصوف مما ينسب للحسين بن منصور الحلاج وأمثاله، يعرفها منهم مشيخة قولون...". (16)

وقد دعا النبي عليه الصلاة والسلام إلى تحسين الصوت عند تلاوة القرآن الكريم، في قوله: "رَبِّتُوا الْقُرْآنَ بِأَصْوَاتِكُمْ"، وقد استمع إلى أبي موسى الأشعري وهو يتلو القرآن فأعجب به، وقال: لقد أوتي زممارا من زمامر آل داود"، وقال في معرض المدح لداود عليه السلام: "إنه كان حسن الصوت في النياحة وفي تلاوة الزبور".

وقديما قال الإمام الشافعي: "ولا بأس بالقراءة بالألحان وتحسين الصوت بما بأي وجه وأحب ما يقرأ إلى ما كان حدرا وتحزينا". (17)

أ- التصوف والفن:

وقد مزج الصوفية بين التصوف والفن (الموسيقى)، فولعهم بالسماع والألحان الطيبة قديم: "فكان ذو النون يراه مخاطبات وإشارات إلى الحق أودعها كل طيّب وطيبة، وكان يحي بن معاذ يراه روحة من الله لقلب فيه حبّ الله". (18) فبمثل هذه المواقف استند الصوفية في تبيّهم للمعاني الفنية وإذاعتها، وبها مهّدوا الطريق لعملية استصحاب الذكر والأشعار بالألحان الفنيّة في مجالسهم: "وكيف ننسى أن حياة الصوفية قامت على الذوق، والذوق أساس التفوق في الفنون، فالصوفي الحق هو رجل ذوّاق يلمس المعاني في جميع ما ينظر وما يقرأ وما يسمع". (19)

والحب الإلهي جعل الصوفي يرى كل شيء رمزا للذات الإلهية، ويرى من ثم أن كل صوت قابل لأن يرتفع إل مستوى التعبير عن التجلي الإلهي، وفي هذا المعنى يقول ذو النون المصري: "إلهي ما أصغيت إلى صوت حيوان ولا إلى حفيف شجر ولا خرير ماء ولا ترنم طائر ولا تنعم ظل ولا دوي ريح ولا قعقة رعد إلا وجدتها شاهدة بوحدايتك، دالة على أنه ليس كمثلك شيء". (20)

ويمكننا أن نسجل بأن الصوفية قد تفرّدوا بين رجال الدين بالتشيع للسماع والموسيقى، ولم يشترطوا إلا حسن النية وشرف القصد، وتفرّدت الطريقة المولوية باستحازة العزف على الآلات الموسيقية على اختلاف أنواعها أثناء مجالس الذكر... وكانت لهم حضرة أسبوعية يتشوّف إليها المولعون بالموسيقى والغناء...". (21)

ونفس المعنى أشار إليه أسعد أحمد علي: "أما التصوف والفن فأسلوبان في التعبير عن محبة الجمال... وقد يرتفع الفنان في لحظاته الفائقة إلى سوية الصوفي فتكون محبة متعلقة بحقيقة الحقائق فيتّصل بالمطلق... وإن الفنون على تنوعها من موسيقى ورقص وغناء، وشعر وتصوير تعبّر بالنغمة والحركة والصوت والتفجيلة واللون عن جانبها الذي يربطها بالمبدع الأكبر... وبذلك يلتقي الفنان الكبير الملهم مع الصوفي العارف الفاني...". (22)

ويعتبر رني هويتمان أن الفن والتصوف يتفقان اتفاقا تاما باعتبار أن الفن ينتصر للخير، وبالتالي يكون في خدمة التصوف الذي يعتبر أيضا علما للأخلاق، حيث يقول: "يبدو لنا أن الدين هو ألف الجمالية وبأوها، فالفن يبدأ أو

ينتهي بالمقدس...⁽²³⁾ ومن هنا يتضح كيف أن الصوفية يتخذون من الفن طريقاً إلى الحياة الروحية الخالصة، أي يخاطبون القيم الروحية بلغة الجمال الفنية، وقد فطنوا إلى أهمية الألحان الطيبة في تنقيف الأرواح والقلوب، وإلى دورها في تحريك مشاعر الخير والفضائل في النفس الإنسانية التواقفة إلى السمو الروحي، فأدرجوا السماع في حلقات الذكر. وهذا الجاحظ يؤكد على شدة تأثير الأصوات في النفوس قائلاً: وأمر الصوت عجيب وتصرفه في الوجوه أعجب، فمنه ما يقتل كصوت الصاعقة، ومنها ما يسير النفوس حتى يفرط عليها السرور فتقلق حتى ترقص وحتى ربما رمى الرجل بنفسه من حالق... ومن ذلك ما يكمد، ومن ذلك ما يزيل العقل حتى يغشى على صاحبه، كنحو الأصوات الشجية، والقراءات الملحنة، وليس يعترهم ذلك من قبل المعاني، لأنهم في كثير من ذلك لا يفهمون معاني كلامهم، وقد بكى ما سرّ جويته من قراءة أبي الخوخ، فقليل له: كيف بكيت من كتاب الله ولا تصدّق به؟ قال: إنما أبكاني الشجاء...⁽²⁴⁾

ب- عراقة ظاهرة حلقات الحضرة الصوفية:

إن الذين أرحوا للحياة الروحية في العالم الإسلامي بطرفيه الشرقي والغربي، قد لفتوا أنظارنا بطريق مباشر أو غير مباشر إلى حقيقة انتشار حلقات السماع الصوفي أو "الحضرة" وأكدوا على امتداداتها خلال معظم الفترات التاريخية، بدءاً من القرن الثالث الهجري، يقول آسبن بلاثيوس: "ليس من السهل تحديد العصر الدقيق الذي دخل فيه السماع عند الصوفية في الإسلام، لكن يمكن أن نؤكد أن صوفياً مصرياً، هو ذو النون المصري كان من أوائل الذين نشروا السماع في مستهل القرن 3هـ/7م".⁽²⁵⁾

الحضرة (السماع الصوفي): أشار إليه مؤلف "كعبة الطائفين" باعتبارها إحدى الممارسات الأكثر انتشاراً في تلمسان أثناء القرن 11هـ/17م، فقد أخبر المؤلف أنه كان يمارسها بمعية شيخه موسى اللالتي وبعض الفقراء (المريدين) بحرم الشيخ سيدي أبي مدين كل ليلة جمعة (وقد وضعوا لها آداباً وشروطاً).⁽²⁶⁾

فمن النفوس من ترق وتلين وتهدّب بالحضرة أكثر من أي شيء آخر، فيسهل قيادتها إلى التأمل والمعالجة، وهدف "الشيخ وغايته إعانة النفوس بما يقتضيه حالها... لأن الطبائع مختلفة وأحوال السالكين طريق الله متباينة"، ومما ينسب إلى سيدي يحي بلحاج:⁽²⁷⁾

الحضرة طبل الصالحين	ليها يُثوب عجاٌلة
فيها المجذوبين والسالكين	وأهل الحال مع الحال
إياؤ للحضرة عطاها فلوبكم	ولا تغيبوا فين، عنها تحزمو
ايكف الرحمن بما دُوبكم	وترزخوا الحسنات منها وتغنموا

ويقول الشيخ أحمد شهاب الدين الزوي في نفس المعنى:

وإن وجدت حضرة مقامه	بالذكر فاجلس تحظى بالكرامة
واذكر بقلب ولسان معهم	أو استمع فالخير يرجى منهم
فهؤلاء تحفهم ملائكة	إلى السماء كما رواه مالك
وليس يشقى جالس بياهم	وإن أسأ فيرحمن بجاههم ⁽²⁸⁾

وبعد انتشار الممارسات الصوفية بمختلف أنواعها، أخذت الحضرة موقعها كأحد أبرز تلك الطقوس الصوفية، وأصبح لها منظرون يتكلمون في آدابها وشروطها وأهميتها وقدرسية زمانها ومكانها، وأصبح لها منتجون لمادتها سواء باللغة الفصحى أو الدارجة.⁽²⁹⁾

3- شعر حلقات الحضرة: طبيعته ومصادره:

أ- طبيعته:

أشعار الحضرة زهدية ذات موضوعات حزينة، تحض القلوب على الزهد والمجاهدة، وتدعو إلى لجم الشهوات وكبح جماحها، والإنعتاق من رِق النفوس، فينشُد الفقراء في موضوع الموت وكرباته، وما يُرَدُّ إلى الخوف والقبض والحزن والبكاء والنحيب في ذكر جهنم وأهوالها، أو في ذهاب العمر، والحساب والقصاص، أو في مواقف القيامة ومشاهدها.

يؤكد عبد الله الركيبي إلى انتشار مثل هذه الموضوعات في الشعر الجزائري -الفصيح والمملحون- في القرون المنصرمة: فالبيئة الفكرية والاجتماعية التي كانت مطبوعة بسمات التصوف في الجزائر، ساعدت على وجود إنتاج شعري شعبي وفصيح غزيرين، يدوران حول النفس والحكمة والموعظة وذكر الموت والجنة والنار واليوم الآخر، وغير ذلك مما يدخل في مجال الوعظ والإرشاد، وهي نظرة تعبر عن الزهد يغلب عليها الحزن والبكاء والنحيب والتشاؤم، قلما تجد شاعرا أو ناظما لم يتناول هذه الموضوعات، فذم الحياة وزينتها والنفس وأهواءها، من مبادئ التصوف، فلا غرابة أن تنتشر القصائد التي تنحوا هذا النحو.⁽³⁰⁾

فمبدعي شعر حلقات الحضرة في معظمهم ينتمون إلى الطرق الصوفية، ممن تربوا بين جدران الزوايا، أو هم شيوخ مؤسسين لطرق صوفية خاصة بهم، من أمثال: سيدي أحمد بن موسى الكرزائي، سيدي عبد القادر بن محمد (سيدي الشيخ)، سيدي الأخضر بن خلوف، سيدي يحي بلحاج... الذين خلعوا الدنيا وتركوا الحظوظ، وهاموا في حب الله سائحين معتبرين متجردين، ينشدون أشعارهم الصوفية، طلبا للوصول والوصال مع محبوبهم.

وقد رأيناهم من خلال نصوصهم الشعرية، قد خبروا هذه الدنيا ووجدوها -ليست للحي وطنا- ووجدوا مظاهر زينتها البراقة ضربا من ضروب الخديعة، ومن هنا وقفوا على حقيقتها، وشخصوا الدواء لضحاياها، فكانوا بذلك وعظما ومصلحين بارزين، يحددون طريق الرشاد والهداية للناس، ويدعونهم إلى الزهد والإقبال على الله باعتباره الملاذ والحمى الأمين.

ب- مصادره:

أجمع مقادير وفقراء الحضرة في منطقة أولاد نهار بتلمسان على أن النصوص الشعرية الغنائية في حلقات الحضرة تكاد تتوزع بين شاعرين صوفيين كبيرين، هما: الشيخ سيدي أحمد بن موسى الكرزائي، والشيخ سيدي يحي بلحاج:

- سيدي أحمد بن موسى الكرزائي: ولد سنة 1502م بكرزاز بالجنوب الجزائري وتوفي بها حوالي 1610م، بعد حياة قضاها متعبدا وزاهدا، ينتهي نسبه الشريف إلى الإمام إدريس بن إدريس الأكبر، تلقى علوم اللغة العربية والفقه والحديث والتفسير وعلوم القرآن، والتصوف ومبادئ الطريقة الشاذلية على يد الشيخ محمد بن عبد الرحمن السهلي، أسس لأتباعه طريقة صوفية تعرف بـ "الكرزائية" نسبة لمنطقة كرزاز، أو "الموساوية" نسبة إليه. له ديوان شعري شعبي ضخيم، لا يزال جانب مهم منه مخبوء في صدور فقراء الحضرة وأتباع الطريقة الموساوية الكرزائية.⁽³¹⁾

- سيدي يحي بلحاج: هو سيدي يحي بن الحاج بن عبد القادر بن بوبكر بن سيدي يحي بن صفية جد أولاد نهار (تلمسان)، ولد حوالي منتصف القرن 18م بنواحي منطقة العريشة، كان فقيها عالما وصوفيا شاعرا، وهو أحد شيوخ الطريقة الموساوية، ضريحه موجود قرب قرية بلحاجي بوسيف، عليه قبة عظيمة، يقصده الناس للتبرك والزيارة من مختلف مدن الغرب الجزائري، كان مقامه في الماضي مسلكا دينيا هاما ومنتجعا صوفيا مباركا، خاصة للمريدين الذين يقصدون زاوية كرزاز الوافدين منهم من الجهة الغربية للجزائر.

وحسب بعض الروايات فإن إنتاجه الشعري فاق الخمسمائة قصيدة شعبية في موضوعات الزهد والتصوف، أغلب تلك النصوص أصبحت مادة حيّة تغذّي حلقات الحضرة، ويرتوي من منابعها فقراء ومقاديم ومتصوفة منطقة أولاد نهار بتلمسان وينتشون بما تحتوي عليه من قيم روحية.

وعليه فهذه النصوص الشعرية الصوفية التي تتغنى بها جماعات الحضرة في تلمسان تعود زمنيا إلى القرون الخمسة الماضية، وهي الفترة التي ازدهر فيها التصوف الشعبي في المجتمع الجزائري بكل طقوسه وممارساته ونصوصه.

4- موضوعات شعر الحضرة:

كان الشعر وما زال معنا لا ينضب يَرِدُهُ الصوفية للارتواء من نبع التعبير الصادق، ووسيلة جادة لتصوير أدق مبادئ الطريق الصوفي بقواعده وآدابه وحقائقه، "هذه الحقائق التي تلوح لقلوب أتقياء هذه الأمة في ارتحالهم الدوقي لمنابع النور الإلهي، سيرا بأقدام الصديق والتجرد عن الأكوان، وطيرا بأجنحة المحبة لاختراق سماوات الأحوال والمقامات ... حتى تحط عصا الترحال والسفر عند خيام القرب من الله". (32)

ومن هنا جاءت نصوص حلقات الحضرة لتعكس لنا طبيعة التجربة الصوفية وتحلياتها، وهي في غرضها العام لا تخرج في جوهرها عن كونها منهاج للتصوف والتربية والسلوك، وعليه فإن ما يتضمنه هذا الإنتاج الشعري الشعبي ذي النزعة الصوفية من قصائد طويلة أو قصيرة، يتراوح عموما بين موضوعات مثل: التوبة، المجاهدة، تزكية النفس، الدنيا، الذكر، القلب، المدائح النبوية، الاستغاثات والأدعية، التعليم...

وسنقتصر هاهنا على بعض النصوص الشعرية الصوفية الشعبية التي تدور حول موضوعات التوبة والمجاهدة والتعليم (التلقين):

أ- التوبة: تمثل التوبة عند الصوفية نقطة البداية في طريق السير إلى الله، وللعارفين من أهل الحقيقة كلام طويل، ومفاهيم دقيقة فيما يخص التوبة من حيث شروطها وآدابها ومنازلها، يقول القشيري: "التوبة أول منزل من منازل السالكين، وأول مقام من مقامات الطالبين..." (33)

وتتنظم تحت موضوع التوبة جملة من النصوص الشعرية الغنائية في حلقات الحضرة، حيث يتطرق من خلالها الشاعر إلى مصير الإنسان بعبارات واضحة، غير معقدة، فيعبر عن صدق عاطفته، وصدق توبته، متخذا في مرّات عديدة من نفسه محورا لكلامه، مثلما تعكسه لنا هذه الأبيات:

يا نَفْسِي يَهْدِيكَ تُوبِي لِلْعَفْوَارِ نُوصِيكَ وَنُوصِيكَ مَا اعْظَمَ الْآخِرَ
وَكَانَ بَغِيَّتِي خَيْرَ لَكَ خُذِي حَبَارَ طِيعِي رَبَّكَ لَا تَمُوتِي مَعْرُورَ
لَا بُدَّ تَاتِيكَ فَصَابَةَ لَعَمَّارَ رَأَ الْقَبْرَ شَحِيحَ وَالنَّارَ أَشْرِيَرَ

الشاعر في هذه الأبيات ينطلق من نفسه، ملحا عليها إلحاحا شديدا بضرورة التوبة والإقلاع عن المعاصي، متوعدا إيها بحقائق لا يتمادى إليها شك أو ارتياب، مثل حتمية الموت وسكراته، والقبر وضمته، والآخرة وأهوالها، وهي حقائق تُذكر كلها هذه النفس بفنائها المحتوم.

ونفس الشيء نلامسه في المقاطع التالية:

الشَّيْبَ رَاهُ بَدَا مِنَ اللَّحْيَةِ وَالرَّاسِ وَالسِّنِّينِ اَعْدَادُ مِنْ فُؤِي طَاحُوا
يَا وَيْنَ الصَّحَّةَ مَا بَقَاتُ الْآ لِلْقَاسِ وَالْحُدَّ اللَّيْ كَانَ يَضُوي مَصْبَاحُوا
يَا تُوبُ لِرَبِّي يَرْكَكُ مِنَ الْوَسْوَاسِ يَا هَذِي مَا هِيَ دَائِمَهُ لِيكَ نُزُوحُوا

يمهد الشاعر في هذا النص الشعري لغرضه المنشود بمقدمات تطعن في العالم الحسني "الديني" مجتهدا في كشف ملامح فناء بني البشر، بمؤشرات قرب الرحيل إلى العالم الآخر، بمفردات مثل: الشيب وتساقط أسنان الفم، (كناية عن التقدم في السن)، فقدان الصحة وقوة وبهاء الشباب ونشاطه، كل هذا ليصل إلى الهدف المنشود، وهو إذكاء المشاعر الروحية، ودفع النفس إلى العلو والتسامي، وذلك بالرجوع أولا عن المعاصي والتوبة منها، والإقبال على الطاعة والعبادات، فالإنسان عندما يستشعر معاني مثل ذكر الموت وقصر الأمل، ينبعث في قلبه الخوف والحشية، فينفي بتمام التوبة. مما يدخل في باب التوبة ما يشير إلى ذم النفس الأمارة والتحذير منها، وما يتعلق بمضارها وطرق علاجها، نسوق هذا النص:

يا ذَا النَّفْسِ تُفَكِّرِي فَيَوْمَ التَّدْكَارِ خَافِي لَا تُخْضَيَّ عَنْهُ مُحْشُورَه
فَعَلَّكَ رَاةً يَحْضَرُكَ فِي الْعَازِ لَيْلَةَ تَتَمَسَّي بِهَ الْقَلْطَمَةِ مُقْبُورَه
مُسَطَّحَ تَسْطَاحَ بِالطُّوبِ وَالْأَحْجَارِ رَذْمُوهُ بِمَسَاحِ كَيْلِي مَطْمُورَه

محور الخطاب وغايته في هذا النص ينحصر في تذكير النفس بالموت، لردّها عن غيّيها وكبح شهواتها، ويأتي الابتداء بلفظة "النفس" متوافقا مع النبرة الوعظية، ذلك أنّ القصد كله يتجه إلى الحرص على تأكيد فنائها، لهذا كان الحرص على تقديم لفظة النفس والابتداء بها في سياق النص.

وتأتي ألفاظ مثل: تفكري، خافي، محشورة، الغار، الظلمة، مقبورة، متوافقة مع الجو العام للنص، والمشحون بمعاني التحذير والتذكير، وهو في نفس الوقت الهدف الذي يرومه صاحب النص الشعري.

وبنفس أسلوب النص السالف وطريقته، تأتي هذه الأبيات:

يا نَفْسِي هَئِي هُنَاكَ وَتُـبـوي لله اقْنَعِي بِاللِّي اَعْطَاكَ وَاحْمَدِي لله
هَذَا النَّفْسُ لِيَا طُعَاتِ رَبِّي وَأَشْ دَوَاهَا؟ فَكَّرَهَا بِالْمَمَاتِ وَالْحِسَابِ وَزَاهَا
يا نَفْسِي خُذِي الْخُدُودَ وَاحْسَنَلْكَ تَرْتَاجِي اَتَفَكَّرِي لَيْلَةَ اللَّحُودِ فِي حُفْرَةٍ تَلْتَاجِي

إن طريقة مجاهدة النفس وترويضها عن طريق اتباع أسلوب تذكيرها بفنائها المحتوم، وزوالها المعلوم، طريقة تربوية سلوكية تعج بها مصنفات شيوخ التصوف، يقول الشيخ عبد القادر الجيلاني: "قَصْرُ أَمَلِكَا - يقصد النفس - وقد أطاعتك إلى ما تريد منها، عَظَمَها بموعظة الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو قوله: إذا أصبحت فلا تحادث نفسك بالمساء، وإذا أمسيت فلا تحادث نفسك بالصباح، اجتهد في تقصير الأمل وتقليل الحرص وذكر الموت".⁽³⁴⁾

ب- المجاهدة: قال أبو عثمان المغربي: "من ظن أنه يفتح عليه بشيء من هذه الطريقة أو يكشف له شيء منها بغير لزوم المجاهدة فهو في غلط".⁽³⁵⁾ وإلى نفس المعنى يشير القشيري: "...واعلم أن أصل المجاهدة وملاكها فطم النفس عن المألوفات وحملها على خلاف هواها في عموم الأوقات".⁽³⁶⁾

وطريق المجاهدة كله سهر وجوع ومكابدات، يقطف الصوفي في النهاية ثمار ذلك أنوارا وكشوفات ومشاهدات تنير قلبه يقينا ومعرفة وإيمانا، وفي شعر الحضرة ما يعكس هذه الفكرة، التي تعرف في التراث الصوفي بـ "المجاهدة والمشاهدة"⁽³⁷⁾، يقول الشاعر:

طَرِيقَنَا نَافَذَةٌ وَفِيهَا الشُّوْكَ وَاللِّي اتَّبَعَهَا يَشُوفُ قَاعَ مَا شَفُنَا
شَدُّوا سُرُوجَكُمْ هَذَا مَعَيْدَ حَاكُمْ وَظُهُورُ خَيْلِكُمْ فَتَحُوا لَكُمْ بَيَانَ
حَسَنُوا عَقُولَكُمْ فِيمَا نَزَلَ عَلَيْكُمْ كَذَّابٌ دِينَكُمْ يَحْطَى لَكُمْ فَتَانَ

بالعودة إلى النص الشعري، نجد يشير بوضوح إلى دقائق التجربة الصوفية، التي تبنى على ثنائية (المجاهدات/المشاهدات) أو (التخلية/التحلية) هذه الرؤية الصوفية يلخصها البيت الأول والثاني وفق الآتي:

المجاهدة	لمشاهدة
↓	↓
[طَرِيقُنَا نَافِذَةٌ فِيهَا الشُّوْكَ]	[وَاللِّي تَبْعَهَا يَشُوفُ قَاعَ مَا شَفْنَا]
[شَدُّوا سُرُوجَكُمْ]	[فَتَّخُوا لَكُمْ بَيَانَ]

لقد اتكأ الشاعر في نصه على مجموعة من المصطلحات المتجذرة في التراث الصوفي، وإن كان استخدامها لا يبلغ حالة النضج والاكتمال التي يبلغها في الشعر الصوفي الفصيح، فكلمة (طريقنا) إشارة إلى الطريق الصوفي، وكلمة (الشوك) كناية عن المجاهدات والرياضات الصوفية المريرة، أما عبارة (يُشُوفُ... ما شفنا) فتعني الفتوحات الربانية والمشاهدات والفيوضات التي تَرُدُّ على قلب الصوفي كنتيجة وثمره لمجاهداته التي اكتوى بناورها.

ت- **النصوص التعليمية:** بعض قصائد الحضرة تضطلع بدور تعليمي بحث، حتى ليخيل لك أنك تقرأ قصيدة تعليمية في الفقه أو النحو... من شاكلة ألفية بن مالك في النحو، أو منظومة القرطبي في العبادات... ويؤكد عبد الله الركبي على وجود مثل هذه النصوص التعليمية في الشعر الشعبي الجزائري، ويؤكد أيضا على أنها من النوع الذي يُغنى به في حلقات الحضرة، حيث يقول: "بعض القصائد من الشعر الشعبي تظهر فيها الروح التعليمية بشكل واضح... وهي من النوع الذي يقال للدُّكْر والحضرة، وليس فيها من الناحية الفنية ما يثير الاهتمام، ولكن قيمتها في مضمونها".⁽³⁸⁾ ليس من شك في أن الصلاة هي من أعظم العبادات وأجلّها، جمع الله فيها أشرف الأعمال وأزكاها، فمن قيام وركوع وذكر وقراءة واستغفار وصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، وهي في الإسلام عماد الدين ودعامته، من أقامها أقام الدين كله.

ولما كانت الصلاة لا تصح إلا بفرائضها ولا تتم إلا بسننها، كانت معرفة بعض الأحكام المتصلة بمثل هذه العبادات وإدراكها من الضروريات التي ينبغي للمسلم أن يراعيها ويطلبها، وفي هذا المعنى يقول أحد الشعراء مبينا فرائض الصلاة:

يا سَائِلِي عَلَى فُرُوضِ الصَّلَاةِ	نُورِيَهُمْ لَكَ حَقَّ سِتَّةَ عَشْرَ
تَكْبِيرَ الإِحْرَامِ حَقَّقْهَا بِثَلَاثِ	وَالْقِيَامَ تَكُونُ لَيْهَا مَشْهُورَ
نِيَّةِ الْأَوْقَاتِ مِنَ الْوَاجِبَاتِ	خَصَرَهَا فِي الْبَالِ فَرَضَ وَمَذْكَورَ
الْفَاتِحَةِ وَمَا تُصَحِّفُ الْآيَاتِ	مَرْسُومَةٍ فِي الْكِتَابِ هِيَ الْمُخْتَارَ
مِنْ قِيَامٍ وَرُكُوعٍ وَمَعَاهُمْ سَجْدَاتِ	مِنْ رَفَعِ السُّجُودِ نَحْيٍ سَرِيرَ
تَرْتِيبِ الْعَادَةِ مَعَ غُلْعِي دَلَالِ	الْمَطْمَئِنِ شُرُوطُ كَثِيرَ
نِيَّةِ الْإِقْتِدَاءِ وَمَعَ الْمَتَابَعَاتِ	الْمَأْمُونِ عَلَى الْإِمَامِ تُجَارَ
مِنْ خُشُوعٍ وَخُضُوعٍ لِلتَّقِي هَيَّاتِ	فِي حَقِّ الْكَرِيمِ كَلِمَةٌ مُخْتَارَ
تَمَّ النَّظْمُ وَلَا بَقِيَ مِنْ ذِي الْإِنْبَاتِ	نَحْتَمُ بِالسَّلَامِ هِيَ الْمُبَشَارَ

قرر الشاعر في مطلع القصيدة أن فرائض الصلاة ستة عشر، ثم شرع في تبيانها وتوضيحها، من تكبيرة الإحرام التي يدخل فيها المؤمن في حرم الصلاة، إلى استحضار نية الدخول في الصلاة، إلى قراءة الفاتحة قراءة صحيحة لا لحن فيها، ومن قيام وركوع وسجود وجلوس وتحية، واعتدال وطمأنينة وخشوع، ونية اقتداء بالإمام.

ويبدو أن شاعرنا متأثر في قصيدته بالشيخ بن عاشر ومنظومته في فقه العبادات، إذ نجده قد نسج أبياته تلك على منوالها لغة وأسلوباً ومضموناً. ولتأكيد ذلك نثبت هاهنا قول ابن عاشر الأندلسي في فرائض الصلاة:

فَرَايِضُ الصَّلَاةِ سِتَّةَ عَشَرَ شُرُوطًا أَرْبَعَةً مُفْتَتِحَةً
تَكْبِيرَةُ الإِحْرَامِ وَالْقِيَامِ لَهَا وَنِيَّةٌ بِهَا تَسْتَبَدُّ
فَاتِحَةٌ مَعَ الْقِيَامِ وَالرُّكُوعِ وَالرَّفْعُ مِنْهُ وَالسُّجُودُ وَالْخُضُوعُ
الرَّفْعُ مِنَ السَّلَامِ وَالْجُلُوسِ لَهُ وَتَرْتِيبٌ آدَاءٌ فِي الْأَسُوسِ
وَالْإِعْتِدَالُ مَطْمَئِنًا بِالتَّزَامِ تَابِعٌ مَأْمُومٌ بِإِحْرَامِ سَلَامِ
نِيَّةٌ اقْتِدَاءً كَذَا الْإِمَامِ فِي خَوْفٍ وَجَمْعِ جَمْعَةٍ مُسْتَخْلَفٍ⁽³⁹⁾

وحول كيفية ترفيع الصلاة نثبت هذه الأبيات:

يَا سَالِبِي عَلَى الزِّيَادَةِ وَالنُّقْصَانِ يَا الصَّلَاةَ الْخَمْسَةَ كَيْفَ تُرْفَعُهَا
يَا لَا نَقْصَتَكَ سَلِّمْ يَا مُسْكِرِينَ يَا حَتَّى تَسْجُدَ بَاشْ عَادُ تُؤَفِّقُهَا
يَا لَا زَادَتْ ثُمَّ سَلِّمْ بِالْيَقِينِ يَا وَجَدَ بَعْدَ السَّلَامِ هَذَاكَ دَوَاهَا
يَا لَوْ كَانَ يَتَلَفُّو السَّجَدَاتِ أَتَيْنِ سَبَقُ الْقَبْلِيِّ الْأَوَّلُ مَغْنَاهَا
يَا هَذَا قَوْلُ أَسْيَادِنَا اللَّيِّ مُحْسِنِينَ وَالصُّوفِيَةِ وَقَاؤَا وَتُؤَفِّقُهَا

هذه النصوص التعليمية التي تتغنى بها جماعات الحضرة، قامت بدور كبير في إرشاد الناس وتبصيرهم بأحكام دينهم، خاصة في الأوساط الشعبية، في زمن كانت الأمية والجهل تضرب بأطنابها، وفي ظل غياب وسائل التعليم ومؤسساته، خصوصاً في القرون الخوالي من تاريخنا.

5- الإيقاع في شعر الحضرة:

طغت الصناعة الإيقاعية على نصوص الحضرة ذات النزعة الصوفية طغياناً، حتى لكأنك تسمع أنغاماً وألحاناً تستثير القلوب، ولا غرابة في ذلك إذا عرفنا أن النصوص الشعرية الصوفية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى، وخير دليل على ذلك "النائيات الصوفية" التي تحوّلت إلى مقامات موسيقية يتغنى بها أهل الفن الملتزم في المهرجانات العالمية للسمع الصوفي، مثل: تائية الجيلاني، تائية ابن عربي، تائية ابن الفارض (الكبرى والصغرى)، تائية أحمد العلاوي⁽⁴⁰⁾. ويمكن إضافة تائية عبد القادر بن محمد المدعو (سيدي الشيخ) الموسومة "الياقوتة في التصوف"⁽⁴¹⁾.

يؤكد مختار حبار على موسيقية النص الصوفي قائلاً: "إن النص الصوفي في بنيته الكلية هو بالأساس نصّ سماعي يعتمد في تشكيله على الطاقات الإيقاعية والموازنات الصوتية منها والمعنوية، بوصفها عناصر إثارة، تستدعي استجابة وجدانية وانفعالات، أكثر مما هو نص معنى ودلالات"⁽⁴²⁾.

يرى عبد الله ركيبي أن الشعر الشعبي الصوفي، عند تأليفه كان يراعي فيه الشاعر وينشد هدفاً أساسياً، وهو توفير الإيقاع الموسيقي بهدف التأثير في المتلقي لتحقيق حالات الجذب والوجد أثناء حلقات الذكر والإنشاد: "كثير من قصائد هذا الشعر، وخاصة الزجل إنما أُلّفت بقصد الغناء والتلحين، وبوجه خاص... الشعر الديني مدحاً أو تصوّفاً خالصاً، لأن الهدف هو الوجد

الصوفي الذي يقتضي تمايلا واهتزازا خاصا، يصاحب الإنشاد أو يدعو إلى ترديد تعابير معينة بهدف التأثير والاندماج والتجاوب مع الشاعر أو المنشد...". (43)

إن عملية التكرار التي تصاحب تلك النصوص الشعرية الشعبية، هي من يعطي لتلك النصوص بعدها الإيقاعي، فتكرار كلمات أو بالأحرى أصوات بعينها في مواضع خاصة، وبعد فترات زمنية معلومة ينفث في تلك المقاطع الشعرية شحنات إيقاعية، ويضبطها من أن لا تسترسل على غير هدى، ومن هنا نقول: لا إيقاع دون تكرار، ولا تكرار دون إيقاع، "في كل قوانين الإيقاع الموسيقي سبعة: النظام والتغير والتساوي والتوازي والتوازن والتلازم والتكرار". (44)

والإيقاع الذي هو قيمة صوتية فيزيائية هو في حد ذاته: "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات، ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة، وكررت عملك هذا تولّد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات". (45)

وصور التكرار اللفظي في القصيدة متنوعة، حصرها بعض الباحثين في مصطلحين اثنين:

- تكرار ملفوظ: تكرار لفظ بعينه أو جملة بعينها.
- تكرار ألفاظ مترادفة وأخرى مشتقة: يقصد الشاعر بتريدها فنيا إلى خلق إيقاع معين في جزء معين من القصيدة، قد يطول وقد يقصر.

ومن أنواع التكرار اللفظي التي اشتملت عليه نصوص الحضرة، نذكر هذه النماذج:

- إيقاع التكرار بلفظ واحد:

ويُعرّف بأنه: ما ارتكز على تكرار لفظ بعينه عند كل فترة زمنية معلومة في النص الشعري، لا يزيد ولا ينقص. يقول الشاعر:

يَا تَارَنِي رَفْدُوا جَنَائِنِي بِالْعَمْدَانِ يَا تَارَنِي وَاسَاؤُ اشْوَاهِدِي لِلْخَدَّه
يَا تَارَنِي دَرَفُوا حَسَائِسِي مِنَ الْاَوْطَانِ يَا تَارَنِي ظَهَرْتُ فَعَائِلِي لَا جَحْدَه
يَا تَارَنِي هَذَا رَحِيلُ هَذَا قَيْطَانُ يَا تَارَنِي الْاِخْوَانُ سَائِرَةٌ بِالْجَدَّه
يَا تَارَنِي مَا هُوَ رَحِيلُ فَوْقَ الْقَعْدَانِ يَا تَارَنِي لَاتَعِ بَيْنَ لَيْلَةٍ سُوْدَه

لقد بلغ التكرار ذروته في هذا النص الشعري، حيث بُني من أوله إلى آخره على تكرار لفظ واحد، يسيطر إيقاعه على بقية الأصوات الأخرى، وهو يرسم بذلك النغمة الموسيقية الأساسية الثابتة في النص.

فالشاعر نراه يشدّ انتباه السامع ويجعله يتوقع إثارة صوتية، بفضل تكرار كلمة (يا تَارَنِي) تكرارا متتابعاً على رأس كل صدر وعجز من أبيات هذا النص الشعري، وكأن الشاعر قصد بذلك تنبيه حسن المستمع وتحضيره، لتلقي موجات من المشاعر الحزينة التي تكنف الذات الشاعرة، والتي خلقتها أحاسيس بقرب الرحيل والخلاص من هذه الدنيا.

من بين النماذج الأخرى التي تتشكل فيها البنية الإيقاعية عن طريق تكرار لفظة واحدة على مسافات زمنية معلومة،

ما يلي:

■	سَيِّدِي أَحْمَدُ شَجَرَةٌ	فِيهِ الطُّيُورُ أَثْبَاتُ
	انْقَطَعَتِ الشَّجَرَةُ	صَارُوا الطُّيُورُ اشْتَاتُ
	مِنْ ذِيكَ الشَّجَرَةُ	خَلَقُوهَا شَجَرَاتُ
■	سَادَاتُنَا نَطْفُوا بِالْحَقِّ	وَاهْلُ الْبُطَالَةِ مَا قَبَلُوا
	مِعَاذُنَا فِي دَارِ الْحَقِّ	وَكُلُّهَا يَلْمَى فِعْلُهُ

- إيقاع التكرار بجملة بعينها:

من أنواع الإيقاع الذي يخلقه تكرار جملة بعينها، نثبت هذا النص:

أنا طَلَبْتُكَ يَا رَبِّي كَيْفَ تُطَلِّبُ قَاعَ النَّاسِ
تَبْغِي تُصَفِّي لِي قَلْبِي وَلَا تُخَلِّي فِيهِ أَذْنَاسَ
أنا طَلَبْتُكَ يَا رَبِّي طَلَبْتُكَ تُكُونُ سَعِيدِيَّةَ
وَيُكُونُ فِيهَا مُحَمَّد وَالصَّالِحِينَ الصُّوفِيَّةَ
أنا طَلَبْتُكَ يَا رَبِّي بَعْدَ الْقَضَا تُلْطَفُ بِنَا
وَيُفَضِّلُ جُودَكَ تَرْحَمْنَا وَتَفْتَحُ لَيْنَا بَابَ الْجَنَّةِ

تكرار عبارة: " أنا طَلَبْتُكَ يَا رَبِّي " بعد كل بيت شعري، أحدث إيقاعا صوتيا محضاً، فهذا الترجيع الصوتي للعبارة السابقة بعد مسافات زمنية معينة هو الذي أعطى للنص بعده الموسيقي. والتكرار في هذا جاء في إيقاع بطيء يتوافق ونفسية الشاعر الحزينة المتلهفة إلى عفو الله ورحمته.

- إيقاع التكرار بألفاظ مترادفة:

وتمثلت عناصر الإثارة الإيقاعية فيما نتج عن تكرار ألفاظ مترادفة مثلما نجده في هذا النص:

صَلُّوا عَلَى زَيْنِ الْحَزَامِ الطَّاهِرِ بُو فاطمة اشْفِيعْنَا فِي يَوْمِ الزَّحَامِ فِي يَوْمِ الْقِيَامَةِ
صَلُّوا وَادْكُرُوا النَّبِيَّ وَزِيدُوا فِي تَشْرِافِهِ مُحَمَّدَ الْعَرَبِيِّ خَاتَمَ بَيْنِ أَكْتَافِهِ
يَا الصَّلَاةَ دَائِمَةً عَلَيْكَ يَا بَلْقَاسَمَ يَا مُفْتَاخَ الْخَيْرِ سَيِّدِي مُحَمَّدَ

فالأسماء المتكررة، مثل: " زين الحزام " الطاهر " بو فاطمة " محمد العربي " بلقاسم " مفتاح الخير " كلها أسماء تحيل على الذات المحمدية الشريفة، وقد وظفها الشاعر لإثارة الشوق إلى النبي عليه الصلاة والسلام، كما أن لفظة الزحام جاءت مرادفة للفظة القيامة.

- إيقاع التكرار بألفاظ مشتقة:

وتمثلت عناصر الإثارة الإيقاعية فيما استفاد من اللفظ المتكرر تكراراً اشتقاقياً، مثلما تعكسه لنا كلمات: بُدِيتُ، ييدا، البادي، البُدُو، في هذا النص:

بسم الله فيما بُدِيتُ بها يَبْدَا البَادِي عَلَى النَّبِيِّ صَلَّيْتُ سَيِّدِي مُحَمَّدَ
بسم الله فالْ بُدُو، البَادِي ييدا بها هِيَ زَكِيَّةُ الْحَنَدِ، قَلْبِي وَالْعَ بِهَا
بسم الله نَبْدَا نُقُولُ وَنَعْمَرُ كُنَّابِي فِي الْكَعْبَةِ تَبْغِي نُطُوفُ وَنُزُورُ الْمَدَنِي

ونجد نماذج أخرى للتكرار الاشتقاقي الإيقاعي في هذا النص:

○ اصْبِرْ يَا قَلْبِي وَاصْبِرْ شُدَّ حَمَاقَتُكَ ضَرُوكَ مَا هُوَ شَقِيبِلْ عَدْرُوْنِي عَشَّاقُكَ
الصَّابِرُ يَصْبِرُ كِي يَنَالُ يَدِّي الْكَثِيلُ الْوَافِي الْمَحْبُوبُ يُحِبُّ الزَّجَالَ يَشْرَبُ مَا هُمْ صَافِي
وَكَانَ عَقْلِي فَوْقَ الْعُقُولِ وَنَعْقُلُ مَا جَانِي وَرَانِي كَيْفَ الْبَهْلُولُ هَاتَمَ فِي الْبُلْدَانِي
○ يَا سَيِّدِي شَكَيْتُكَ حَقَّ شَكَايِهِ وَمَا لِي شَكْوَى إِلَّا لَيْكَ يَا مُوَلَايِهِ
يَا سَيِّدِي وَشَكَيْتُكَ بِأَهْلِ الْحَضْرَةِ الْحَيِّينَ مَعَ النَّائِمِينَ ثُوبَ عَلِيٍّ

هذه كانت بعض النماذج من التكرار باللفظة الواحدة وبالجملة الواحدة وبالترادف وبالاشتقاق... والتي زينت هذه النصوص الشعبية، وساهمت في تقوية عنصر الإثارة الإيقاعي فيها، ولا يتسع المجال هنا لاستعراضها جميعاً.

من المهيمنات الأسلوبية في هذه النصوص الشعرية الصوفية السالفة يلاحظ كثافة أسلوب النداء (يا)؛ فهو من أكثر الأساليب استعمالاً في كلام العرب بعامة وفي هذه النصوص بخاصة، وهو يستعمل لنداء القريب والبعيد، ودلالاته في مثل هذه النصوص ذات الوظيفة السلوكية التربوية واضحة؛ فهو أسلوب يراد منه التنبيه على البعد القيمي الذي ينقله النص. وإعادة التكرار لأسلوب النداء في هذه النصوص هو إعادة التأكيد على أهمية مضمون الخطاب الشعري، وشد الأسماع إليه، وترقب المضمون الطلبي فيه، وبالجملية فإن مثل هذه الأساليب تتأزر في النص الشعري مجتمعة لتنتج في النهاية فعله المركزي، الذي يتمثل في قهر النفس وتخليتها من الرذائل وتخليتها بأنواع الفضائل.

النتائج:

كثرت البكائيات في شعر الحضرة؛ خاصة في تلك الموضوعات المتصلة بالموت والقبر، الدنيا الغرارة النفس الأمارة، السلوكات الاجتماعية المنحرفة... وهو في حقيقته بكاء على أحوال المجتمع والعامة من جزاء الفتن التي ألمت به، وعلى الدين الذي هان وضعف في نفوس الناس، فشعراء الحضرة بدت لهم ذنوبهم أثقل من الجبال، وخُيل إليهم أن رحمة الله لا تدرك إلا بالدمع والأنين.

إن لشعر الحضرة مكانة خاصة في ثقافتنا الشعبية، فقد أثر تأثيراً كبيراً في رفع معنويات المجتمع الجزائري وفي تحصينهم ثقافياً ودينيًا، وحماية الشخصية الجزائرية بكل أبعادها وفي كل الظروف.

ومن محاسن شعر الحضرة أنه استطاع -ولا يزال إلى حد ما- أن يملأ حياة الناس الروحية والأدبية والفكرية، وينفّس عنهم في فترات قاهرة من حياتهم.

وقد يمثل اليوم شعر الحضرة مصدراً حياً وثرياً للكلمة الطيبة المؤثرة والهادفة في سوق الطرب والغناء الجزائري الذي يشهد انحداراً غير مسبوق، سواء في جانب الألحان أو الكلمات، لهذا ينبغي توجيه هذا الفن لخدمة المجتمع في التربية والثقافة، وتوجيه الوجدان والمشاعر والأخلاق بكل ما يرفع من شأن الإنسان، فتختفي الألحان الماجنة والأنغام المعقدة والكلمات السخيفة الخارجة عن محيط الذوق، فيستقي الناس فناً نظيفاً أصيلاً خالياً من شوائب الإضرار بالنفس والروح، يشرف أهله والمنتسبين إليه، ويفيد المستمعين.

لقد بدت لنا الإيقاعات الموسيقية بوجه عام في شعر حلقات الحضرة حزينة هادئة ومؤثرة، وهي إيقاعات تتلائم عموماً وطبيعة تلك المجالس الصوفية التي تحاول أن تسدل على فضاءاتها معاني الصدق والهيبة والقداسة.

إن فقراء الحضرة ومقاديرها قد تصرفوا أحياناً في هذا النوع من الشعر وحملوه من قيم الإنشاد وألحانه ما يريدون، كل حسب إمكانياته الصوتية أو ذوقه، واستطاع هؤلاء أن ينفذوا من ذلك إلى كل ما كانوا يتمنونه في الوصول ببعض أصواتهم وإيقاعاتهم إلى أروع صورة ممكنة لفنهم هذا.

وستغدو تلك الكنوز الشعبية الجزائرية الأصيلة؛ بعد تمحيصها وإخراجها، متاعاً شيقاً للأجيال، وزاداً سائغاً للعقول، تطلع الأحفاد على مهارة الأجداد، وتصل الخلف بالسلف، وتدعوهم للمشاركة في تحقيق القيم الأخلاقية النبيلة.

1. ينظر: الجيلاني بن عبد الحكم، المرأة الجلية في ضبط ما تفرق من أولاد سيدنا يحيى بن صفية، دط، 1364هـ، مطبعة ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، ص: 25-27. / قيادي قويدر، بستان الأزهار في سيرة سيدي يحيى بن صفية ومسيرة أولاد نحر، دراسة تاريخية وأثروبولوجية، ط1، 2009، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص: 17-37.
 2. بلهاسمي بن بكار، حاشية رياض النهضة على منظومات رباح اللجنة الجنة، ضمن كتاب: مجموع النسب والحسب والفضائل والتاريخ والأدب، مطبعة ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، دط، 1961، ص: 79.
 3. عبد المجيد الشرنوبي، شرح الحكم العطائية، تعليق: عبد الفتاح البرم، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 1988، ص: 45.
 4. عبد المقصود محمد سالم، الحضرة في رحاب الله مع سيدنا رسول الله صلة الله عليه وسلم، جمع وتنسيق: محمد محمود عبد العليم، مطابع شركة الشمري، القاهرة، ط3، دت، ص: 10 - 12.
 5. منال عبد المنعم جاد الله، التصوف في مصر والمغرب، ص: 275-276.
 6. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981، ص: 503.
 7. فيما يتعلق بالذكر في الظلام لفترة معينة، يعتقد فقراء الحضرة أن بقاء النور لفترة طويلة قد يشوش على نفوسهم، ويحول بينهم وبين الوصول إلى الاحتشاد الروحي والقلبي، بسبب تشتت الخاطر والحواس، كما يعتقدون حضور الأرواح الشريفة، الملائكة، سيدنا الخضر..، نستشف مثل هذه الاعتقادات من خلال نصوص كثيرة في شعر الحضرة:
- الحضرة والذكر في دار سيدي تعالى يا مبعاه الله يجيه
- يحضروا فيها الانبياء وسيدي العروسي والخضر بالدوام عليه
8. تأتي هذه الأدوار في حلقات الحضرة بشكل هادف، فالتهليل تكمن أهميته في كونه يساعد على ترسيخ معنى التوحيد، وذكر الاسم المفرد يساعد على الاستغراق في الله والانقطاع عن سواه، والصلاة على النبي يراد منها ترسيخ وتعظيم محبته عليه الصلاة والسلام وتثبيتها.
 9. بعض تلك الآداب أخبرنا بها بعض مقدمي الحضرة، وبعضها استنتجناه من خلال الملاحظة بالمشاركة والمعاينة الميدانية.
 10. منال عبد المنعم جاد الله، التصوف في مصر والمغرب، ص: 244.
 11. زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج2، المكتبة العصرية، بيروت، دط، ص: 221.
 12. عبده الشمالي، دراسات في تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية وآثار رجالها، دار صادر، بيروت، ط4، 1965، ص: 462.
 13. سعيد حوى، تربيتنا الروحية، دار عمّار، بيروت، دط، 1989، ص: 156، 157.
 14. منال عبد المنعم جاد الله، التصوف في مصر والمغرب، ص: 235.
 15. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، ص: 496.
 16. محمد مفتاح، الخطاب الصوفي - مقارنة وظيفية - مكتبة رشاد، ط1، 1997، ص: 256.
 17. محمد الشاذلي التونسي، فرج الأسماع برخص السماع، تحقيق: محمد الشريف الرحويني، الدار العربية للكتاب، دط، 1985، ص: 58.

18. زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج2، ص: 219.
19. المرجع نفسه، ص: 219.
20. محمد يعيش، شعرية الخطاب الصوفي، سياما، فاس، دط، 2003، ص: 146.
21. زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج2، ص: 220.
22. علي أسعد أحمد، فن المنتخب العاني وعرفانه، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1980، ص: 484، 485.
23. ربي هويما، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1975، ص: 185، 186.
24. أبو عمر الجاحظ، الحيوان، ج4، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969، ص: 191.
25. آسين بلاثيوس، ابن عربي، حياته ومذهبه، تر: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، دط، 1979، ص: 173.
26. محمد بن سليمان الصائم التلمساني الملقب بالجزولي، كعبة الطائفين وبهجة العاكفين في الكلام على قصيدة حزب العارفين (ج1)، دراسة وتحقيق: قيادي قويدر، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، إشراف د/ عكاشة شايف، قسم التاريخ وعلم الآثار، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، تلمسان. 2014/2013، ص: 37.
27. أحد شيوخ الطريقة الكرزائية "المساوية" وأحد أحفاد الشيخ سيدي يحيى بن صفية (جد أولا نهار) (عاش في ق 18م)
28. أحمد شهاب الدين الزوي القادري، المرشدة اللطيفة لزائر الأضرحة الشريفة، مطابع الجماهيرية، سبها، ط1، 1997، ص: 27.
28. أثارت ظاهرة السماع "الحضرة" اهتمام الكثير من المتصوفة والفقهائ وإن لم يخصصوها بدراسة مستقلة في كثير من الأحيان، ولكن ذلك لم يمنع من التحدث عنها في كتب هي اليوم تعدّ من أمهات المصادر الدينية والصوفية، نذكر منها:
- كتاب "إحياء علوم الدين" للغزالي (ت505هـ)/ الرسالة القشيرية لأبي القاسم القشيري (ت465هـ) / كتابه "الغنية" للشيخ عبد القادر الجيلاني (ت560هـ)/ كتاب "عوارف المعارف" للسهروردي (ت563هـ).
29. عبد الله الزكي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص: 458.
30. Louis Rinn- Marabouts et Khouan-Etude sur l'islam en Algerie ; Adolphe Jourdan ; Librairie éditeurs-Alger-1884 ; p :342-547
31. يوسف زيدان، ديوان سيدي عبد القادر الجيلاني -القصاصد الصوفية، المقالات الرمزية- مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، دط، 1990، ص: 5.
32. أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، دت، ص: 45.
33. الشيخ عبد القادر الجيلاني، الفتح الرباني والفيض الرحمان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997، ص: 140.
34. الشيخ عبد القادر الجيلاني، الغنية لطالبي طريق الحق عز وجل، ج2، ص: 19.
35. أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص: 49.
36. يرى بعض الصوفية أن السائر في طريق الله يمر بمراتب ثلاث: المجاهدة بدون مشاهدة، ثم المجاهدة مع المشاهدة، ثم المشاهدة بدون مجاهدة. ينظر: إسماعيل مولاوي عبد الحميد العلوي، تاريخ وجدة وأنكاد في دوحه الأعماد، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص: 152.

37. عبد الله الركبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص: 437.

38. محمد بن أحمد بن محمد المالكي (ميتاره)، الدر الثمين والمورد المعين، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، دط، 1954، ج1، ص: 155.

39. ينظر: عاصم إبراهيم الكيالي، الحقائق الإلهية في تائيات الصوفية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007.

40. Millad Aissa, 1986, Alyaquouta , poème mystique de Sidi Cheikh- Essai d'édition critique et étude du texte selon la tradition Soufi, entreprise nationale du livre – Alger.p:21-41.

41. مختار حبار، الشعر الصوفي القلم في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1997، ص: 03.

42. عبد الله الركبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص: 491.

43. صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة شهاب، الجزائر، دط، 1988، ص: 96.

44. مختار حبار، الشعر الصوفي القلم في الجزائر – إيقاعه الداخلي ووظيفته –، ص: 15.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1- بلهاسمي بن بكار، حاشية رياض الزهدة على منظومات رباح اللجنة الجنة، ضمن كتاب: مجموع النسب والحسب والفضائل والتاريخ والأدب، مطبعة ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، دط، 1961.
- 2- بلايوس آسين، ابن عربي، حياته ومذهبه، تر: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، دط، 1979.
- 3- المحاظ أبو عمر، الحيوان، ج4، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969.
- 4- الجيلاني بن عبد الحكم، المرأة الجليلة في ضبط ما تفرق من أولاد سيدنا يحيى بن صفية، دط، 1364هـ، مطبعة ابن خلدون، تلمسان، الجزائر.
- 5- الجيلاني عبد القادر، الغنية لطالبي طريق الحق تعالى، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997.
- 6- الجيلاني عبد القادر، الفتح الرباني والفيض الرحمان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997.
- 7- حبار مختار، الشعر الصوفي القلم في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1997.
- 8- حوى سعيد، تربيتنا الروحية، دار عمار، بيروت، دط، 1989.
- 9- الخالدي صلاح عبد الفتاح، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة شهاب، الجزائر، دط، 1988.
- 10- الركبي عبد الله، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981.
- 11- زيدان يوسف، ديوان سيدي عبد القادر الجيلاني – القصائد الصوفية، المقالات الرمزية – مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، دط، 1990.
- 12- سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981.
- 13- الشاذلي التونسي محمد، فرح الأسماع برخص السماع، تحقيق: محمد الشريف الرحوني، الدار العربية للكتاب، بيروت، دط، 1985.
- 14- الشرنوبى عبد المجيد، شرح الحكم العطائية، تعليق: عبد الفتاح البزم، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 1988.
- 15- الشمالي عبده، دراسات في تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية وآثار رجالها، دار صادر، بيروت، ط4، 1965.
- 16- شهاب الدين الزوي القادري أحمد، المرشدة اللطيفة لزائر الأضرحة الشريفة، مطابع الجماهيرية، سبها، ط1، 1997.

- 17- الصائم محمد بن سليمان التلمساني الملقب بالجزولي، كعبة الطائفين وبهجة العاكفين في الكلام على قصيدة حزب العارفين (ج1)، دراسة وتحقيق: قويدر، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، إشراف د/ عكاشة شايف، قسم التاريخ وعلم الآثار، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، تلمسان. 2014/2013.
- 18- عبد المنعم منال، التصوف في مصر والمغرب، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.
- 19- إسماعيل مولاي عبد الحميد العلوي، تاريخ وجدة وأنكاد في دوحه الأبحاث، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
- 20- علي أسعد أحمد، فن المنتخب العاني وعرفانه، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1980.
- 21- القشيري أبو القاسم، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، دت.
- 22- قويدر، بستان الأزهار في سيرة سيدي يحيى بن صفية ومسيرة أولاد نهار، دراسة تاريخية وأثنوبولوجية، ط1، 2009، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر.
- 23- الكيالي عاصم إبراهيم، الحقائق الإلهية في تائيات الصوفية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007.
- 24- مبارك زكي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج2، المكتبة العصرية، بيروت، دط، دت.
- 25- محمد بن أحمد بن محمد المالكي (مياره)، الدر الثمين والمورد المعين، مطبعة الباي الحلي وأولاده، القاهرة، دط، 1954، ج1.
- 26- محمد سالم عبد المقصود، الحضرة في رحاب الله مع سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم، جمع وتنسيق: محمد محمود عبد العليم، مطابع شركة الشمري، القاهرة، ط3، دت.
- 27- مفتاح محمد، الخطاب الصوفي -مقاربة وظيفية-، مكتبة الرشاد، المغرب، 1، 1997.
- 28- هومان ربي، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1975.
- 29- يعيش محمد، شعيرة الخطاب الصوفي، سيياما، فاس، دط، 2003.
- 30- Louis Rinn- Marabouts et Khouan-Etude sur l'islam en Algérie, Adolphe Jourdan, Librairie éditeurs-Alger-1884.
- 31- Millad Aissa, Alyaquouta, poème mystique de Sidi Cheikh- Essai d'édition critique et étude du texte selon la tradition Soufi, entreprise nationale du livre - Alger, 1986.

ملخص:

لقد علم رواد الحركة الاصلاحية أهمية المسرح، ودوره الفعال في إيصال الخطاب إلى الشعب بطريقة غير مباشرة (فاستعانت به لنشر أفكارها، وبث مبادئها بين الجماهير الجزائرية). كما علموا أيضاً دور التاريخ والشخصيات التاريخية في حمل هذه الأفكار، لهذا بدأ المؤلفون بالاغتراف من ينابيع التراث التاريخي بمختلف مصادره حيث وجدوا فيه مادّة غنيّة بالمضامين، والطّاقات، والدلالات التعبيرية. فعندما يتحدث الكاتب من خلاله يشعر بالحماية من بطش السلطة، وبهذا يصبح التاريخ مثل الأسطورة والرمز، يختفي الكاتب وراءها، فيستعير صوتاً غير صوته، ويحمّله آراءه التي لا يستطيع البوح بها باسمه، وفي التراث معين لا ينضب من الأصوات والأقنعة التي مارست النّقد، والإدانة، والمواجهة. بناءً على ما سلف، نستطيع أن نبلور إشكالية هذه الدّراسة في السّؤال الآتي: ما موقف الحركة الإصلاحيّة من المسرح؟ ومن هذه الإشكالية انبثقت عدة تساؤلات:

- لماذا تغيّرت نظرة الحركة الإصلاحيّة اتّجاه المسرح؟
 - ما الشّروط التي وضعها رواد الحركة لتبني هذا الشكل التعبيري؟
 - ما هي المصادر التي استلهموا منها مواضيع مسرحيّاتهم؟
 - كيف كانت استجابة المتلقّي الجزائري لهذه العروض المسرحيّة؟
- لتوضيح هذه الإشكالية، والإجابة عن هذه الأسئلة استعنت بالمنهج التاريخي، لأنّه الأنسب لتوثيق المادة العلمية، وتنظيمها زمنياً، وترتيبها حسب أهميّتها.
- الكلمات المفتاحيّة:** الحركة الاصلاحية - المسرح الجزائري - التراث التاريخي.

Abstract:

The pioneers of the reform movement learned about the importance of the theatre, and its effective role in conveying the speech to the people indirectly (using it to spread its ideas, and its principles, among the Algerian public). They also learned the role of history and historical figures in carrying these ideas, so, the authors began to dig from the springs of historical heritage in various sources, where they found a material rich in contents, energies and expressions. Where a writer speaks, he is protected from the oppression of the French authority. And thus, history becomes like the legend and the symbol, the writer hides behind them. He votes a voice other than his voice, and carries his views that cannot reveal in his name. In the heritage there is a source of voices, and masks which have used criticism, condemnation and confrontation. Based

on the above, we can crystallise a problematic for this study in the following question: how was the attitude of the reformist movement towards the theatre?

From this problematic several questions emerged:

- 1- Why has the reformist movement's view changed towards the theatre?
- 2- What are the conditions put forward by the pioneers of the reform movement to adopt this expressionist form?
- 3- What are the sources that inspired their plays' topics?
- 4- How was the response of the Algerian receiver for these theatre performances?

To clarify this problematic, and answer these questions, I used the historical approach, because it is best suited to document the scientific material, and to organise it in time and order, according to its importance.

Key-words: Reform movement- Algerian theatre- Historical heritage.

تمهيد:

عرفت الجزائر أثناء الاستعمار الفرنسي نشاطاً إصلاحياً واسعاً الهدف منه إرجاع الشخصية العربية الإسلامية المسلوبة والمشوّهة إلى مصادرها، ومنابعها الأصلية. هذا النشاط من الجوانب الأدبية والفنية، وأخضعها لمقاييس حدّدها أجديات الحركة الإصلاحية، ولكن الشيء الذي ميّز هذا النشاط الإصلاحي هو اهتمام علمائها بالمسرح، واتّخاذه وسيلة تربوية ناجعة لمخاطبة المتلقّي الجزائري.

ظهرت الحركة الإصلاحية في الجزائر سنة 1931*، لكن أول عرض مسرحي باسمها، وببدا أحد أعضائها ألف سنة 1938، وهي مسرحية " بلال بن رباح " ل محمد العيد آل خليفة، كما أنّ أول فرقة مسرحية محترفة تبنت الأفكار الإصلاحية تأسست سنة 1950، وهي فرقة " هواة التمثيل العربي " ل محمد الطاهر فضلاء. فنلاحظ بهذا أنّ بين تأسيس الحركة الإصلاحية وظهور أول عرض مسرحي تابع لها كان قرابة عقد من الزمن. ممّا يدعو إلى التساؤل عن موقف الحركة من المسرح، وعن سرّ هذا التأخر في جعل المسرح من النشاطات الخاضعة لاستراتيجية المصلحين، وما هي الأسباب التي جعلتهم لا يعترفون بدور المسرح ولا يتّخذونه وسيلة ناجعة لنشر أفكارهم في بداية الأمر، ثمّ يغيّرون رأيهم بجعله من أبرز الوسائل لمخاطبة الشعب الجزائري.

موقف الحركة الإصلاحية من المسرح:

إذا تتبّعنا مسار الحركة الإصلاحية منذ نشأتها، نلاحظ أنّ موقفها من المسرح نابع من سياستها، ومبادئها التي بنيت عليها، وهي المحافظة على الدين، وإحيائه في النفوس، بعث اللغة العربية، الاعتزاز بالوطن، ونشر الأخلاق السامية. فكلّ ما يتناقض مع هذه المبادئ فهو مرفوض، لهذا كانوا يبذلون "الاشتمزاز والتقرّز"⁽¹⁾ اتّجاه المسرح واتّجاه الممثلين، وفي بعض الحالات لا يعطونه أهمية وذلك بتجاهل العروض، وعدم الكتابة عنها في صحفهم. ويعود هذا الموقف إلى أسباب منها:

- اعتماد المؤلفين والممثلين على اللهجة العامية في عروضهم، وحواراتهم المسرحية بدل استعمال اللغة العربية الفصحى، فالمعلوم عند الإصلاحيين هو أنهم « يحتقرون اللهجة العامية لأنها ممسوخة ويتجاهلون حتى وجودها.. »⁽²⁾ وهذا ما دفعهم إلى عدم الاعتراف بالمسرح لأنه يشجع على ترسيخ اللهجة بين الناس، وهو أمر يتعارض مع قناعات الحركة الإصلاحية.
- إن المواضيع التي كان يعالجها المؤلفون والممثلون هزلية غير جادة، الغرض منها إحداث الفرحة وإضحاك الجمهور ولو كان ذلك على حساب الأخلاق والسلوك الإسلامي. هذه العروض جعلت العلماء يثيرون على هذه العروض، لأن ما يقدمونه من أعمال «تثير الانفعالات الشريرة، وتهدم أسس المجتمع الإسلامي لأنهم يزرعون فيها جرثوماً فتاكاً»⁽³⁾.
- معارضة الحركة الإصلاحية ظهور المرأة على خشبة المسرح، فقد كانت الأدوار النسائية في البداية تُحذف أو يؤدىها ممثل، ولكن بعد ظهور الممثلة اليهودية "ماريا سوزان" في فرقة الرشيد القسنطيني، وتقدم بعض الفرق المصرية لعروض فيها نساء متبرجات.⁽⁴⁾ تحركت الصحف التابعة للحركة الإصلاحية مستنكرة هذه العروض إلى درجة لعن الممثلات « اللاتي لا يكتفين بالظهور سافرات، وإنشاد الشعر الجاهلي، بل بلغت بمن الوقاحة إلى حد الكشف عن بعض محاسنهن ومفاتنهن».⁽⁵⁾ إن معارضة مشاركة المرأة في العروض المسرحية امتد بعد أن غيرت الحركة الإصلاحية موقفها من المسرح الذي كان يقدم بالعامية، فقد ذكر "محمد الطاهر فضلاء" أن نادي الترقّي الذي كان يرأسه العلامة المصلح الشيخ "الطيب العقبي" أقام حفلة خيرية، فاستدعوا الرشيد القسنطيني لتقديم عرض، اشترط عليه الشيخ العقبي أن يقدم عروضه بدون أن تكون معه امرأة فأجابه الرشيد بدهاء «لماذا؟ وهل خلقت أنت بدون امرأة؟ وهل تعيش الآن بغير امرأة؟».⁽⁶⁾ وكان العرض كما أراد الرشيد.
- هذا الموقف الرافض، والمستنكر سرعان ما تغير بعد أن علم رواد الحركة الإصلاحية أهمية المسرح في نقل الأفكار، وأنه وسيلة فعالة في إيصال أي خطاب أو رسالة إلى الجمهور، فعملوا من الوسائل لا من الأهداف والغايات « استعانت به الحركة مثلما استعانت بوسائل أخرى لنشر أفكارها وبث مبادئها بين الجماهير الجزائرية وتوعية المواطنين بواقعهم ».⁽⁷⁾
- جعل المسرح وسيلة لإحياء اللغة العربية، والابتعاد على العامية الممسوخة، وقد ذكر هذا الشرط في رسالة بعث بها الأستاذ "الهاشمي التيجاني" أحد محرري جريدة "البصائر" إلى محمد الطاهر فضلاء جاء فيها «أقدمت بشجاعة على افتتاح العقبة... بمحاولتك المشكورة في إحياء لغتنا العزيزة على أخشاب المسرح، ونبت تلك الطمطائية الممسوخة التي تشوب لغة الأمة الجزائرية»⁽⁸⁾.
- الجدّة في العمل في اختيار المواضيع والمحافظة على الذوق الأدبي، فالفشل الذي تعرّضت له الأعمال السابقة مردّه إلى غياب الجدّة، نجد هذا الشرط في الرسالة الثانية التي أرسلها محمد الميلي الذي كان يدرس بمعهد ابن باديس بقسنطينة قال فيها « يجب أولاً أن تختاروا الأعضاء الذين يكونون مستعدين للعمل الجدي... إن الكثير من مؤسساتنا منيت بالفشل... لا لشيء إلا أنها لم تراعى في اختيار رجالها، هذا الشرط هو العمل الجدي، كما يراعى شرط آخر هو الذوق الأدبي »⁽⁹⁾.
- اختيار الرجال الأكفاء الذين يملكون الموهبة، والكفاءة، والخبرة والصبر على أداء الرسالة لأن الأعمال الجلييلة لا تتحقق إلا بعد أن يتكبد أصحابها من الأزمات والشكوك وتثبط العزائم.

توظيف التاريخ في المسرح عند الإصلاحيين:

من المبادئ التي نادى إلى تحقيقها الحركة الإصلاحية بعث التاريخ الأصيل سواء كان عربياً إسلامياً أو مغرباً أمازيغياً إفريقيّاً، والتعريف بشخصياته ليكونوا قدوة للأجيال. فجنّدت لهذه الغاية أفلامها من أدباء، وشعراء، وفنانين ومسرحيين فكان

العمل على جبهتين: جبهة تحيي التاريخ الجزائري بطريقة علمية أكاديمية بعيدة عن المصادر الغربية، وتشويهات المستشرقين، و هذا ما قام به المؤرخ مبارك الميلي في كتابه "تاريخ الجزائر في القديم والحديث" و عبد الرحمان الجليلي في مؤلفه "تاريخ الجزائر العام". والجبهة الثانية وظفت التاريخ العربي الإسلامي، والمغربي في الأنشطة الثقافية ومنها المسرح.

لقد عاش المسرح الجزائري الكلاسيكي فترة ركود حيث اختفى سنة 1924، وحل محله المسرح الهزلي المكتوب باللهجة العامية، لكن قوة الإصلاحيين و هيمنتهم على كل النشاطات الثقافية جعلتهم يدركون أهمية المسرح ورسالته، فهو درس نافع للنشأة كما يراه محمد العيد آل خليفة، وهو عامل من عوامل الإصلاح حسب قول الكاتب "أحمد رضا حوحو" (10).

و من ثم جاء اهتمام رجال الفكر والأدب، وطلبة المعاهد بالمسرح باعتباره نوعاً جديداً، بالإضافة إلى أنه وسيلة من أنجع الوسائل لنشر أفكارهم، وبعث القيم الثقافية، والدينية، والفكرية على أن ذلك لا يكون في نظرهم إلا إذا كان التعبير الدرامي باللغة العربية الفصحى، إذ هي الوحيدة التي تحمل إمكانات التعبير عن تاريخ الأمة العربية الإسلامية الحافل بالأعمال البطولية التي تبرز شجاعة وشهامة الإنسان العربي (11).

نلاحظ من خلال كلام "أرليت روث" أن رجال الإصلاح، وضعوا شرطين لجعل المسرح من وسائل الإصلاح، بعد أن تحرروا نفسياً من قيود شتى، ولا سيما التي كانت تعّد المسرح من الحرف المنحطة (12). الشرط الأول: هو استعمال اللغة العربية الفصحى في العروض و الحوارات المسرحية. والشرط الثاني هو أن يعبر المسرح عن تاريخ الأمة الإسلامية، و يشيد ببطولات عظمائها. لقد تم إدخال فن المسرح إلى عالم الإصلاح سنة 1938 بظهور أول مسرحية شعرية للشاعر محمد العيد آل خليفة و هي "بلال بن رباح" (13). وتعتبر التواة الأولى للمسرحية التاريخية التي استلهمت التاريخ العربي الإسلامي، كما ظهر من خلال عناونها، وهي محاولة ترمي إلى تجسيد الموقف البطولي الذي تحلى به الصّحابي بلال "رضي الله عنه" أمام جلاّديه.

لقد حضيت عروض هذه المسرحية بإقبال جماهيري، لا سيما إبان الثورة التحريرية لذلك اعتبرها الدكتور "أبو العيد دودو" «نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري لا لأنها أول عمل شعري متكامل في هذا المجال، وإنما لأنها عبّرت عن اتجاه جديد تجلّى في مضمونها التاريخي» (14).

لقد فتح محمد العيد آل خليفة باباً، واتّجهاً جديداً في المسرح الجزائري، مقلداً فيه المسرح الكلاسيكي المصري الذي وضع أسسه أحمد شوقي بمسرحياته التاريخية، فسار الكثير من الأدباء من بعده يؤلفون في هذا الاتجاه، لكنّ عروضهم تأخرت عن العرض الأول بتسع سنوات، هذا راجع للظروف السياسية كالحرب العالمية وأحداث الثامن ماي 1945. وتشديد الرقابة على أعمال الحركة الإصلاحية.

كما كان متوقّعا بدأت المسرحيات التاريخية تظهر بعد الحرب العالمية الثانية، تحت إشراف جمعية العلماء المسلمين، أو باسم جمعيات تابعة لها، وبدأت العروض في المدارس الحرة، وفي المناسبات الدينية مثل "المولد النبوي الشريف - شهر رمضان"، تختلف هذه العروض من حيث مضامينها، ومصادرها و جودتها الفنية، وتتفق جميعها في النزعة الإصلاحية المأخوذة من أجدديات الجمعية. إن أول عرض رأى النور باسم الحركة الإصلاحية بعد الركود المسرحي، هو مسرحية "النشأة المهاجرة" (15) لمحمد الصالح رمضان، التي ألّفها سنة 1947، وهذا حسب الجدول الذي وضعه الباحث نور الدين عمرون في كتابه "مسار المسرح الجزائري" وهي مسرحية من الحجم الصغير قسّمت إلى سبعة مشاهد تدور حول هجرة الرسول "صلى الله عليه و سلم إلى المدينة المنورة، وفي السنة نفسها أضاف مسرحية أخرى في الاتجاه نفسه استمد أحداثها من تاريخ شاعرة مخزومة "

الخنساء"، كما أننا نجد عرضاً آخر ألفه "أحمد رضا حوحو" في مدينة قسنطينة، استمدّ أحداثه من كتاب "ألف ليلة و ليلة" بعنوان "هارون الرشيد وأبو الحسن التميمي" سنة 1947.

شهدت الفترة ما بين 1948-1950 نشاطاً مسرحياً مكثفاً يخضع لمقاييس الحركة الإصلاحية (اللغة العربية كأداة، الأحداث والشخصيات التاريخية كمضمون) نبدأها بالعرضين الذين ألفهما "محمد صالح رمضان" في بداية 1948 وهما "حليمة مرضعة النبي" و "طارق بن زياد"، لكن التّصين مفقودان كما ذكر الباحث "عبد المالك مرتاض" ولم يبق منها إلا مشهد واحد من المسرحية الأولى⁽¹⁶⁾.

إنّ مسرحيات محمد الصالح رمضان لقيت نجاحاً محلياً بمدينة تلمسان لكونها عروضاً خاصة بالتلاميذ قدّمت بمدرسة دار الحديث بتلمسان، كما أنّ مسرحية أحمد رضا حوحو "أبو الحسن التميمي" تشبه ما كان يقدمه "علالو" من مسرحيات للتسلية، والفرق الوحيد بينهما هو اللغة المستعملة في الحوار، فعلالو كان يستعمل العامية في مسرحياته، وأحمد رضا حوحو اختار اللغة العربية الفصحى.

كتب "توفيق المدني" مسرحية تاريخية سنة 1948 بعنوان "حنبل" عرفت نجاحاً كبيراً حيث عرضت في الجزائر العاصمة في السنة نفسها، وأعيد عرضها عدّة مرّات منها عرض للنساء وحدهن⁽¹⁷⁾.

بالإضافة إلى توفيق المدني جرّب المؤرخ "عبد الرحمان الجيلالي" حظّه في كتابة المسرحية التاريخية، فألف مسرحيتين "المولد- الحجر" تدوران حول سيرة النبي "صلّى الله عليه وسلّم" يوم مولده ويوم هجرته. طبعت الأولى سنة 1949، وقامت بتمثيلها فرقة "محي الدين باشرزي" سنة 1951 لكنّها فشلت في أدائها لضعف الممثلين في الأداء اللغوي، وأعيد طبع المسرحيتين معاً سنة 1987 بالمؤسسة الوطنية للكتاب.

إذا ذهبنا إلى الشرق الجزائري نجد أنّ أحمد رضا حوحو تابع نشاطه في الكتابة المسرحية المعتمدة على الأحداث التاريخية، والشخصيات التراثية، فقد كتب مسرحيتين وهما "صناعة البرامكة" التي نشرت بمجلة المنهل السعودي سنة 1939⁽¹⁸⁾. ومسرحية "عنبسة" التي اقتبسها من مسرحية "روي بلاس" لفكتور هيجو⁽¹⁹⁾، والتي عرضتها فرقة المزهري على المسرح البلدي بقسنطينة سنة 1950 بالإضافة إلى هذه الأعمال هناك مسرحيات أخرى لم تحض بالاهتمام، والدّراسة لأنّها فقدت. وبقي منها عناوينها فقط منها مسرحية "روما" لعبد الرحمان ماضوي و "صلاح الدين الأيوبي" لمحمد فراح ومسرحية "طارق بن زياد" لسراج أمين "عنزة و عبله" لقدور فتال.

بعد الخمسينيات دخل المسرح الجزائري الاصلاحي مرحلة جديدة تتمثّل في الاحتراف حيث تكوّنت فرق مسرحية تمارس نشاطها بعيداً عن المدارس الحرة التابعة لجمعية العلماء فبدأ أعضاءها بالاحتكاك بالمسرح المصري عن طريق البعثات⁽²⁰⁾ للتدرب على التمثيل، والاحراج المسرحيين، وبعد رجوع فرقة "هواة التمثيل العربي" من مصر، قدّموا عدّة عروض في مختلف المسارح الوطنية ومسارح الدّول المجاورة كتونس وليبيا، ومن جملة ما عرضوا حسب ما جاء في مذكرات مؤسس الفرقة "محمد الطاهر فضلاء" عنزة بن شدّاد، صلاح الدين الأيوبي، أبو الطيّب المتنبي، ومسرحية الصّحراء⁽²¹⁾. التي تناولت تاريخ النضال الليبي بقيادة عمر المختار ضدّ الاحتلال الإيطالي.

بالإضافة إلى الخطوة التي قامت بها فرقة "هواة التمثيل العربي" في مجال الاحتراف المسرحي، نسجل الجهود التي بذلتها الفرقة الثانية في قسنطينة بقيادة أحمد رضا حوحو وهي فرقة "المزهر القسنطيني" لقد قدمت عدّة عروض تاريخيّة مقتبسة مثل "بن الرّشيد" التي اقتبسها من كتاب العقد الفريد لابن عبد ربّه وهي نسخة معدّلة للمسرحيّة الأولى "صنّاعة البرامكة" حسب رأي محمد الصالح رمضان⁽²²⁾. ومسرحيّة "هارون الرّشيد" و أبو حسن التّيمي " التي اشتهرت في المسرح المشرقي وتناولها العديد من الكتاب مثل مارون النقاس وعلالو، وقد اقتبست من كتاب ألف ليلة وليلة.

بعد ظهور الفرقتين المحترفتين اتّسع مجال الموضوعات المسرحيّة التاريخيّة حيث امتدّت إلى التاريخ العالمي، باقتباس الروائع المشهورة في المسرح الكلاسيكيّ العالمي، والتي تخدم مبادئ الحركة الاصلاحية ومبادئ الثّورة التحريريّة، فقد أعاب بعض القراء على فرقة "هواة التّمثيل العربي" محاولة الاقتباس من النّصوص المسرحيّة العربيّة، فردّ عليهم مؤسّسها قائلاً « لا نأخذ منها إلا ما ينسجم مع ماضينا وتاريخنا وحضارتنا وعقيدتنا وقوميتنا، فالفنّ الجزائريّ عندما يكون مضطراً للأخذ من الغرب الصّور الرائعة الخالدة من تراجيديات وكوميديات وموسيقىات ... فإنّنا سنكون في غنى تام عن سخافات تلك الاستكشافات السّاخرة والاستعراضات الغنائيّة الرّاقصة التي ترهل رجولة الرّجال وتمسخ أنوثه المرأة»⁽³²⁾.

جاء هذا العتاب بعد أن وقع اختيار الفرقة على بعض المسرحيّات الاجنبيّة "كغادة الكاميليا" و "راسبوتين" و "دون جوان" و "سيرانودي بيرجراك"⁽²⁴⁾.

وبعد هذا النّشاط المسرحيّ المكثّف ما بين 1937 إلى سنة 1954، خمدت جدوة المسرح الاصلاحيّ لتفسح المجال لالتّجاه جديد في الأعمال المسرحيّة، فرضته الطّروف السياسيّة، وهو مسرح النّضال بقيادة فرقة جبهة التحرير الوطنيّة التي أخضعت كل المسرحيّين من كتاب، وممثلين لخدمة القضيّة الكبرى، وهي تحرير البلاد من الاستعمار الفرنسيّ.

رغم انسحاب الاصلاحيين من ميدان المسرح يجب أن نعترف بأنّهم قاموا بجهود ضخمة لتأسيس مسرح جزائريّ بكل المقاييس الفنيّة، إضافة إلى إنشاء أدب مسرحيّ حيث كتبت نصوص مسرحيّة للقراءة تتّصف بالمتعة الأدبيّة، ولم تعرض على خشبة المسرح مثل "كاهنة الأوراس" لمحمد البشير الإبراهيمي.

مصادر المسرح التاريخي عند الاصلاحيين:

اقتحم عالم المسرح عدد كبير من الأدباء الجزائريّين الذين لم يكونوا من المتخصّصين فيه، حيث بلغ عددهم قرابة المائة كاتب قدّموا حوالي مائة واثنين عشرة مسرحيّة⁽²⁵⁾. يغلب على كتاباتهم الطّابع الإصلاحيّ المنبثق من مبادئ جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريّين، كما أنّ جلّها يتّسم بسمة تاريخيّة، حيث يلقي المؤلّف الضّوء على فترة تاريخيّة أو يستدعي شخصيّة مشهورة من التّراث التاريخي، فلم يكن الاختيار عفويّاً بل جاء لغاية سياسيّة، وإصلاحيّة تخدم مصلحة الجزائر أولاً ومبادئ الحركة الاصلاحية بالدرجة الثانية. لهذا نوع الكتاب من مصادرهم التاريخيّة في عروضهم المسرحيّة فجاءت توظيفاتهم مستقاة من ثلاثة منابع.

1- المصدر العربي الاسلامي:

اتَّجه بعض الكتاب الجزائريين في مجال المسرح إلى التاريخ العربي الإسلامي لأنه ثريّ بالبطولات، مليء بالمواقف الجريئة للملوك والأمراء والقادة والشعراء، سواء ما كان من العصر الجاهلي أو الإسلامي، يستلهمون المادة الأساسية لإحياء الأمل في النفوس الضعيفة، فكان الأبطال المختارون نماذج تمثّل الشجاعة والأنفة والجهاد والصبر وغيرها من المكارم العربية.

إنّ النصوص المعروضة في تلك الفترة ومن خلال عناوينها تظهر التنوع في الشخصيات التمثيلية مثل الخنساء التي ترمز إلى الصبر والتضحية، وصالح الدين الأيوبي الذي يرمز إلى الجهاد والعفة والتسامح والثبات على الحق، وطارق بن زياد الذي يوحي اسمه بالصمود وعدم اليأس، والمواجهة رغم قلة العدد، وعنزة بن شدّاد الذي ارتبط اسمه بالشجاعة، والدفاع عن الحرية.

لقد ذكر أحمد بيوض في كتابه " المسرح الجزائري " عدّة عناوين تاريخية لمسرحيات جزائرية من هذه الفترة مثل " أميرة الأندلس " و " الأميرة شجرة الدر " و " امرؤ القيس " و " هارون الرشيد " إلا أنّ معظمها ضاعت رغم أنّها من المؤكّد قد عرضت في زمانها على المسارح، و أمام الجمهور، و لم يحفظ الكتاب لنا إلا مجموعة قليلة من النصوص تعدّ على الأصابع مثل " المولد و الهجرة " لعبد الرحمان الجيلالي، و " بلال بن رباح " لمحمد العيد آل خليفة، و " الخنساء " و " الناشئة و المهاجر " لمحمد الصالح رمضان.

إنّ زعماء الإصلاح رغبوا الناس في الافتداء بالسلف الصالح الذي سجّلوا أسماءهم في التاريخ لمواقفهم النبيلة في مواجهة الكفّار من قريش والروم والفرس، حتّى يكونوا قدوة لهذا الجيل في محاربة الاستعمار الفرنسي، فجاءت العروض المسرحية استجابة لهذا التّغريب، حيث بدأت المدارس التابعة للحركة الإصلاحية تغتنم كلّ المناسبات الدينية مثل المولد، وعاشوراء، وصيام شهر رمضان، والهجرة النبوية، وأيام الغزوات لعرض أعمال مسرحية يؤلّفها المدرّسون، ويعرضها الطّلبة مثل ما حدث في مدرسة دار الحديث بتلمسان التي قدّمت فيها كلّ أعمال محمد الصالح رمضان.

بعد تأسيس الجمعيات المسرحية التابعة للحركة الإصلاحية بالعاصمة، وقسنطينة انتقلت العروض من المدارس إلى المسارح، حيث عرضت فرقة المزهرة القسنطيني عدّة مسرحيات تاريخية بالمسرح البلدي بقسنطينة منها " عنيسة " و " صنيعة البرامكة " و " ابن الرشيد ". كما قدّمت فرقة " هواة التمثيل العربي " عدّة عروض في مختلف المسارح منها " عنزة بن شدّاد " و " ليلي بنت الكرامة " و أبو الطيّب المتنبي " و " بطل قريش " (26).

2- المصدر المغربي:

بالإضافة إلى التاريخ العربي الإسلامي، والشخصيات المستمدّة منه، حاول بعض الكتاب الجزائريين في المسرح إحياء تاريخ المنطقة المغربية، وتعريف المتفرّج الجزائري بالشخصيات التاريخية لهذه المنطقة التي يجهل عنها الكثير نظراً لطمس الحقيقة من قبل المستعمر من جهة، وتزييفها من جهة أخرى. لقد احتاج الكتاب في هذا المجال إلى دراسة معمّقة للوقائع التاريخية تغربل ما قام به المستشرقون من دسائس، وهذا خدمة للغايات التي سطروها، وهي تنبيه الجماهير إلى الماضي التليد لعلّه يفجر في نفوسهم ما كان خامداً.

إنّ المسرحيات في هذا الإطار جاءت قليلة من حيث الكمّ، لكنّها ذات قيمة فنية عالية، بدأها أحمد توفيق المدني بمسرحية " حنّبل " التي قدّمتها فرقة محمد الطاهر فضلاء، ثمّ اتبعت بعروض أخرى أحداثها و شخصياتها تدور حول الكفاح، و

الصمود أمام العدو مثل مسرحية " الصحراء " التي تحدّث عن كفاح الشعب الليبي بقيادة عمر المختار و عرضت هذه المسرحية بالجزائر و ليبيا عدّة مرّات بطلب من سكّان طرابلس و بن غازي (27).

من الشخصيات المغاربية التي أثارت الانتباه، وشكّلت نقطة خلاف بين المؤرّخين، والمسرحيين، واستغلّها الفرنسيون في تزيف تاريخ المنطقة شخصية " الكاهنة"، هذه المرأة التي جعلها البعض رمزاً للمرأة الجزائرية الصّامدة (28) للاحتلال. بالمقابل نجد كاتبين يتناولان شخصيتها من وجهة نظر الحركة الإصلاحية ملتزمين بالحقائق التاريخية و هما: " عبد الله الناقلي " في مسرحية الكاهنة و " محمد البشير الابراهيمي " في " كاهنة الأوراس ". كما نجد شخصية مغاربية أخرى أعجب بها المسرحيون وهو " طارق بن زياد " حيث تناوله كاتبان في عرضهما، الأوّل هو " محمد الصالح بن عتيق " سنة 1948، والثاني " سراج أمين " سنة 1950.

3- المصدر الاجنبي:

إنّ الرّعيّل الأوّل من كتاب المسرح بالحركة الإصلاحية لم يلتفتوا إلى المسرحيات الاجنبية، لأنّها في نظرهم تمثّل ثقافة أمم أخرى، بالإضافة إلى وجود رصيد في التاريخ العربيّ الإسلاميّ يغنيهم عن الاقتباس من هذه المسرحيات، وقد فسر هذا الإعراض الأستاذ محمد الطاهر فضلاء في قوله: « كُنّا أيام الطّلب المبكّرة نتحمّس خلجات نفوسنا لتبين منها مواهبها وهواياتها، وبهذا استطاع كلّ منّا أن يعرف نفسه ما عساه يستفيد منه، ويفيد به أيّام كانت المدرسة الحرة ميداناً لظهور المواهب، لكننا نأخذ منه، ونعطي موضوعات نضال نقتبسها من تاريخ بطولاتنا وأبطالها» (29). نستنتج من خلال هذا الاعتراف أنّ الموانع التي حالت دون التفتّح على المسرحيات الاجنبية كثيرة منها: إنّ المسرح كان في طور التّكوين، كما أنّ المسرحيات كانت تعرض في المدارس التابعة للحركة الإصلاحية، فلا يجوز لهم أن يقدّموا إلا ما كان من صميم ثقافتنا العربية الإسلامية، الذي يخدم المبادئ الإصلاحية من نماذج دينية و تربوية، لهذا التزموا بالأخذ من تاريخ العرب، والمسلمين من الأحداث والشخصيات ما يتلاءم مع تلك الفترة.

بعد أن زالت هذه الموانع، بانتقال المسرحيات من المدارس إلى المسارح، و اتّسع دائرة العمل المسرحي، حيث تنوّع الجمهور، وتنوّعت أذواقه، بدأ المسرح الجزائريّ الإصلاحيّ بالخروج عن المصدرين السابقين - العربيّ الإسلاميّ والمغاربيّ - إلى مجال الاقتباس من الأعمال الأجنبية. وقد أشار إلى هذا التّحوّل الأستاذ محمد الطّاهر فضلاء في مذكراته حيث يقول: « وبدأنا عن طريق الإذاعة المحليّة التابعة للبريد والمواصلات أيّام الحرب العالميّة الثانية، فكُنّا نختار مواضيعنا بدقّة ضمن مسرحيات عربية وعالمية» (30).

إنّ اختيار المواضيع، والمسرحيات الأجنبية تمّ بشروط منها أن تخدم هذه العروض الخطوط العريضة التي سطرّها الحركة الإصلاحية، وهي تربية الناشئة على المبادئ والقيم التربوية و الثّورية فلا يأخذون منها إلا ما ينسجم مع ماضينا و تاريخنا و حضارتنا و عقيدتنا و قوميتنا (31).

إنّ أوّل عمل مسرحيّ حدث فيه الاقتباس من المسرح الأجنبيّ هو مسرحية "مونيصرات " التي اقتبسها " فراح محمد " سنة 1947 من المؤلّف " إيما نويل روبلس " تعالج هذه المسرحية حدثاً تاريخياً يدور حول الغزو الإسبانيّ لأمريكا اللاتينية، ويفضح فيها الممارسات الوحشية التي كان يمارسها الجنود الإسبان على السكّان الأصليّين، كما يظهر المقاومة الكبيرة التي أبدّاها هؤلاء السكّان في التصدّي لهذا الغزو.

إنّ هذه المسرحيّة تحمل دلالات سياسيّة واضحة دفعت السّلطات الفرنسيّة إلى توقيف العرض⁽³²⁾، كما اقتبس محمد الطاهر فضلاء مسرحيّات من نصوص، وأحداث غربيّة مشهورة استغلّها في تثبيت بعض المبادئ ومحاربة ظواهر سلبية في المجتمع الجزائريّ، فقد أخذ المسرحيّة التاريخيّة " سيرانو دو بيرجراك " من قصّة الكاتب الفرنسيّ روستان المعنونة " بالشّاعر البطل "، هذه الشّخصيّة التاريخيّة التي عرفت بالشّجاعة، والتّسامح، والفروسيّة النبيلة رغم عيبه الخلقي المتمثّل في كبر أنفه، لقد استعمل محمد الطاهر فضلاء هذا الإطار التاريخيّ ليعرّف المتفرّجين على المبادئ التي تصنع الرّجل، وهي أخلاقه، ونبله، وشجاعته لا صفاته الفيزيولوجيّة.

أمّا مسرحيّة " راسبوتين " فقد اقتبسها من المسرح المصريّ الذي بدوره اقتبسها من تاريخ روسيا الحديثة. فشخصيّة راسبوتين دخلت التاريخ العالميّ الحديث لأنّ الرّجل غريب الأطوار استطاع بفضل السّحر والشّعوذة، وادّعاء التّدين أن يتحكّم في سياسة روسيا، وذلك بالسيطرة على القيصر وزوجته في نهاية القرن التاسع عشر.

هذه الشّخصيّة أثارت الكثير من المؤلّفين، والمسرحيّين فألّفوا حولها القصص⁽³³⁾، والحكايات التي تشبه الأسطورة وهذا ما دفع المؤلّف إلى اقتباسها من المسرح المصريّ، وتقديمها في عرض مسرحيّ يفضح من خلاله تصرّفات بعض المشعوذين الذين يستغلّون الدّين لأغراض شخصيّة دنيّة.

إنّ الاقتباس من المصادر الأجنبيّة عند محمد الطاهر فضلاء كان يخضع لمقاييس الحركة الاصلاحية، وقد ذكر ذلك في مذكراته، حيث قال: «فإنّنا سنكون في غنى تام عن سخافات تلك الاستكشافات السّاخرة، والاستعراضات الرّاقصة التي ترهّل رجولة الرّجل، وتمسخ المرأة و أنوثتها»⁽³⁴⁾. نلاحظ أنّ الطاهر فضلاء كان يقتبس المواضيع التي تحمل الدّلالات لصنع الرّجل الحقيقيّ ببعده الأخلاقيّ و الدّينيّ و الاجتماعيّ و السّياسي، وفق رؤية إصلاحية ووطنية.

إنّ الهدف نفسه قد نلاحظه عند أحمد توفيق المدني في اقتباسه لمسرحيّة " هملت " من " شكسبير "، فقد اختار هذه الشّخصيّة لأنّها في نظره نموذج للرّجل الذي استطاع أن يسترجع حقّه المسلوب بطريقة ذكيّة ممنهجة. فالمعروف عن توفيق المدني وعيه التّضالي وطغيان الجانب السّياسي على حياته، لهذا لا استبعد نقل فكرة سياسيّة للشّعب الجزائريّ من خلال اقتباسه لمسرحيّة " هملت " وهي «لا يضيع حقّ وراءه طالب، وأنّ التّخطيط المحكم هو سرّ النّجاح واستعادة الحقوق المغتصبة».

إنّ الاقتباس من المصدر الأجنبيّ في بعض الحالات يكون للمتعة الفنيّة، والتّعريف بالآثار العالميّة التي نالت الإعجاب، والشّهرة، فهي لا تخدم مبادئ الحركة الإصلاحية سوى أنّها قدّمت باللّغة العربيّة الفصحى.

لقد قدّم لنا محي الدّين باشرزي عدّة نماذج من هذه المسرحيّات المقتبسة، ومنها مسرحيّة دون جوان، التي اقتبسها الكاتب " محمد بلجلفاوي " سنة 1954 من نصّ مسرحيّ لموليير، فشخصيّة " دون جوان " معروفة في التاريخ الأوروبيّ بكثرة المغامرات العاطفيّة، فهو رمز للخداع والخبث والخيانة، وهذا ما جعل باشرزي يستغرب اختيار الكاتب لهذه الشّخصيّة من الأدب الأوروبيّ رغم وجود نماذج بشريّة أخرى تتناسب مع تقاليدنا، وروح شخصيّتنا، فالاختيار لم يكن موقفاً، لأنّ الجمهور الجزائريّ لم يكن مستعداً لتقبّل حوار غير مقبول حول الدّات الإلهيّة، وحول الأخلاق ووجود الضّمير. بالإضافة إلى أنّ بعض المشاهد كانت جريئة، فاجأت المتفرّجين لعدم تعودهم عليها⁽³⁵⁾.

من المسرحيات العالمية التي تُوّجّح لبعض الشخصيات، والتي اقتبست في هذه الفترة " انتيجون " لسوفوكل، اقتبسها أحمد سلفي، وحوّلها إلى عرض مسرحي باللغة العربية الفصحى، وعرضت في مسرح الأوبرا بالجزائر سنة 1953. لقد نالت هذه المسرحية إعجاب المتفرجين لأنها قدّمت بلغة تتناسب مع المشاهد ذي المستوى الثقافي المتوسط⁽³⁶⁾. هذا العرض لا هدف له سوى تعريف المتفرجين بمسرحية تعود إلى ما قبل الميلاد، والتي تعدّ من أروع العروض الكلاسيكية التي عرفها تاريخ المسرح العالمي.

نضيف إلى ما قد سلف مسرحية " عنيسة " التي اقتبسها أحمد رضا حوحو من النصّ المسرحي " لفكتور هيجو " Roy Blas. هذا الاقتباس حيّر بعض النقاد ومنهم محمد الزيدوي المهتم بتراث أحمد رضا حوحو، لأنّ حوحو يُحسب على الحركة الإصلاحية التي تسير وفق برنامج تربوي، وعلمي، لكن الاقتباس في هذا العمل المسرحي يظهر بدون فائدة ولا أثر فيه للزعة الإصلاحية، وهذا ما جعل عبد المالك مرتاض يقف حائراً أمام الغموض وراء هذه المسرحية حيث قال: «وقد حاولنا أن نتمثّل الهدف الذي رمى إليه الكاتب من وراء هذه المسألة فعنّ لنا فيه شيء من الغموض و الحيرة»⁽³⁷⁾. فالأقتباس من الفرنسيين عند رضا حوحو ظاهرة اكتشفها العديد من النقاد منهم أحمد منور، الذي أرجعها إلى إعجابه بالتصوُّص الفرنسيّة الكلاسيكية منها والرومانسية.

خاتمة:

لقد سائر المسرح عند الإصلاحيين بمجمل تطورات الوضع في الجزائر، وعبر عن هموم الجزائريين، وعن قضاياهم السياسية والاجتماعية، فقد عمد الكتاب الذين تبوّأ الفكر الإصلاحي إلى ربط الأحداث التاريخية، والشخصيات التراثية بالاستراتيجية التربوية والتعليمية التي أعلنتها الحركة الإصلاحية، لهذا نجد المسرحيات مكتوبة باللغة الفصحى، وتُعرض في المدارس الحرة. تمكّنت الجمعيات المسرحية التابعة للحركة، كالمزهر القسنطينية، وهواة التمثيل العربي من الدخول إلى عالم الاحتراف حيث نقلوا العروض المسرحية من مجالها الضيق إلى أفق رحب، حيث استطاعت هذه الجمعيات أن تفرض نفسها داخل الجزائر، وخارجها بفضل الأعمال الجادة. استطاعت المسرحيات التاريخية الإصلاحية أن تعرّف الجمهور الجزائري بتاريخه المغربي، والتاريخ العالمي من خلال عروض تناولت أهم الشخصيات المحلية، والعالمية. إنّ الذي ميّز هذه المرحلة هو تعدّد المصادر التي استمدّ منها المؤلفون أحداث مسرحياتهم، كما أنّها كُتبت بلغة تتراوح بين الفصحى، ولغة وسطى، فمن الكتاب من وظّف لغة راقية كلاسيكية مثل عبد الرحمان ماضي في مسرحيته يوغرطة، والبعض الآخر أثر استعمال لغة متوسطة يفهمها العام والخاص مثل أحمد رضا حوحو في عنيسة، وصنّعة البرامكة. على الرغم من الاهتمام الذي أولته الحركة الإصلاحية للمسرح، والنجاح الذي حقّقه بعض العروض إلا أنّ هذا الاتجاه التاريخي عرف ركوداً بعد اندلاع الثورة التحريرية، لأنّ اهتمام المسرحيين انصبّ على هذه الثورة الفتية، وراح المؤلفون، والممثلون يدعمونها بإمكانياتهم الفنية، والإبداعية، فحلّ محلّ الاتجاه التاريخي اتجاه جديد يتمثّل في المسرح الثوري التضالي.

قائمة الهوامش:

*سمّيت هذه الحركة بجمعية العلماء المسلمين و ترأسها عبد الحميد بن باديس.

- 1- سعد الدين بن شنب- المسرح العربي الجزائري- المجلة الإفريقية، العدد 94، ص 11.
- 2- سعد الدين بن شنب - المسرح العربي لمدينة الجزائر- مجلة الثقافة، العدد 55-1980، ص 33.
- 3- المرجع نفسه، ص 39.
- 4- زارت فرقة "فاطمة رشدي" الجزائر سنة 1932، و قدّمت مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي.
- 5- سعد الدين بن شنب - المسرح العربي الجزائري- ص 39.
- 6- محمد الطاهر فضلاء- المسرح تاريخاً و نضالاً- الجزء الثاني، دار ا هومة، ط1، 2000، ص 200.
- 7- عبد الله الركبي، تطور النثر الادبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1983، ص 200.
- 8- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخاً و نضالاً، الجزء الثاني، ص 137-138.
- 9- المرجع نفسه، ص 141-142.
- 10- أحمد منور، مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الثقافة و الثورة، عدد 10-1983، ص 82.
- 11- Arlette Roth. Le Théâtre Algérien F. Maspero. P45.
- 12- الجيلالي بن عيسى، المسرح الجزائري، مجلة المنار الجزائرية، العدد 10. 1951، ص 3.
- 13- طبعت المسرحية في الكتاب سنة 1950، و اعيد طبعها ضمن نصوص مختارة من محمد الصالح رمضان، و توفيق شاهين في كتاب التصوص الادبية بمكتبة الشركة الجزائرية للتأليف و الترجمة و الطباعة ط 1، 1982.
- 14- أبو العيد دودو، مجلة القبس الجزائرية، ماي 1969، ص 97.
- 15- مسرحية صغيرة الحجم طبعت سنة 1950 بمطبعة ابن خلدون بتلمسان، و أعيد طبعها بالمؤسسة الوطنية للكتاب، 1989.
- 16- عبد المالك مرتاض، فنون النشر الادبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1. 1983، ص 229.
- 17- صالح المباركية، المسرح في الجزائر، الجزء الأول، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1. 2005، ص 93.
- 18- عبد الله الركبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث. 1930-1974، ص 224.
- 19- أحمد منور، الاقتباس و طريقه في تجربة أحمد رضا حوحو، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، دورة جوان 2006، ص 46.
- 20- أول بعثة كان يقودها الطاهر فضلاء سنة 1954.
- 21- عرضت مسرحية الصّحراء عدّة مرّات بليبيا سنة 1955 بطلب من اهل مدينة بنغازي.
- 22- أحمد منور، الاقتباس و طريقه في تجربة أحمد رضا حوحو، ص 46.
- 23- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخاً و نضالاً، الجزء الثاني، ص 231.
- 24- المرجع نفسه، ص 145.
- 25- أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر العاصمة 1998، ص 61.
- 26- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخاً و نضالاً، الجزء الثاني، ص 216.
- 27- المرجع نفسه، الجزء الأول، ص 216.
- 28- كتب جلّول أحمد مسرحية الكاهنة باللغة الفرنسية سنة 1957 يشيد فيها بشجاعتها و رفضها للمسلمين.
- 29- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخاً و نضالاً، الجزء الثاني، ص 144.
- 30- المرجع نفسه، ص 144.
- 31- المرجع نفسه، ص 231.
- 32- نور الدين عمرو، مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتيت، باتنة، الجزائر، ط 1. 2006، ص 111.
- 33- ألف تولستوي مسرحية راسبوتين.
- 34- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخاً و نضالاً، الجزء الثاني، ص 231.
- 35- Mahiedine Bachetarzi- Mémoires, Tome3. E.N du livre, Alger, 1986, p 318.

مدى تأثير المساعدات الخارجية على التنمية الاقتصادية في فلسطين خلال الفترة من عام 1995م إلى عام 2010م

The Extent Effect Of External Contributions On Economic 2010Development In Palestine During The Period From 1995 To

الدكتور. سالم سليمان درويش (جامعة فلسطين - غزة)

ملخص:

يهدف هذا البحث تحديد مدى تأثير المساعدات الخارجية على التنمية الاقتصادية في فلسطين خلال الفترة من عام 1995 إلى عام 2000، ولتحقيق أهداف البحث تم الاعتماد على الإطار النظري والدراسات السابقة المتعلقة بالموضوع. وتبيان أهمية المساعدات الخارجية على نمو الاقتصاد الفلسطيني من خلال المتغيرات والمؤشرات الاقتصادية المختلفة. ومن أهم نتائج هذا البحث ما يلي:

- إن المساعدات الخارجية المقدمة للسلطة الفلسطينية هي سياسية، وأنها لم تحقق الأهداف المرجوة منها بسبب أخذ الاعتبارات السياسية كهدف رئيسي يخدم الطرف الإسرائيلي أكثر من الطرف الفلسطيني.
- كما قدم البحث مجموعة من التوصيات أهمها:
- يجب تحرير السلطة الفلسطينية من كافة أشكال الفساد والمحسوبية، والتأكد من أن المساعدات تخدم أولاً أهدافاً موضوعية وفقاً لرؤية فلسطينية سليمة.
- يجب على الدول المانحة الضغط على إسرائيل لمنعها من تدمير مشاريعها في الأراضي الفلسطينية بالإضافة إلى منعها من حجز الأموال التي تعتبر حق للحكومة الفلسطينية.

Abstrat:

This research aims at identifying the extent effect of external contributions on economic development in Palestine during the period from 1995 to 2010. To achieve to objectives of the research, we depend on the theoretical and previous studies connecting with the subject, and to clarify the effect of external contributions on developing the Palestinian economy through variables and other economic trends.

From the important results of the research are the following :

- The external contributions provided to Palestinian Authority is Policy and not realizing the objectives because of taking the polices considerations as a principal objective to serve Israel more than Palestinians
- It is necessary to the Palestinian Authority from all shapes of corruption and to be sure that those contributions are used to serve the realized objectives.

- The states which introduced the contributions must press on Israel to prevent it not to destroy it projects in Palestinian territories, in addition to prevent it not to took funds which is the legal right of Palestinian state.

المبحث الأول: خطة البحث والدراسات السابقة

مقدمة:

عانى الاقتصاد الفلسطيني من أزمات كثيرة، ولا يمكن أن تصنف تلك الأزمات تصنيفاً اقتصادياً عادياً بسبب وجود العديد من المؤثرات والأزمات والتي كانت نتيجة لكثير من التحديات التي واجهها ويواجهها هذا الاقتصاد الوليد، وبالرغم من هذه التحديات فقد تمكن الاقتصاد الفلسطيني من توفير بعض الآليات التي تساعد في دمج في الاقتصاد العالمي كالاقتصاد مستقل.

ولقد سارعت العديد من دول العالم إلى مدّ الاقتصاد الفلسطيني مالياً من خلال الدعم المالي الذي يطلق عليه بالمساعدات الخارجية، وتم توصيل تلك المساعدات له بهدف مساعدته في إنشاء اقتصاد يعمل على إقامة دولة فلسطينية مستقلة كما هو معلن، فحصلت العديد من القطاعات المختلفة على نصيبها من تلك المساعدات، ثم تحول الدعم إلى تمويل العجز في الموازنة الذي حصل على النصيب الأكبر من تلك المساعدات في السنوات الأخيرة.

ولقد تعرضت هذه المساعدات لظروف مختلفة، فقد ارتبطت جميعها بالظروف السياسية بين الفلسطينيين والإسرائيليين، كما أن وجود الاحتلال الإسرائيلي ساهم في منع الفلسطينيين من تحقيق الكفاءة المطلوبة من تلك المساعدات بالإضافة إلى بعض الظروف الداخلية الفلسطينية، فكان أثر هذه المساعدات غير واضح على الاقتصاد الفلسطيني، ولهذا السبب يرغب الباحث في التعرف على أثر هذه المساعدات المقدمة للسلطة الفلسطينية في الفترة من 1995 حتى 2010 من خلال الدراسة القائمة. (حماد، 2009)

ثانياً: مشكلة البحث

منذ إنشاء السلطة الفلسطينية عقب توقيع اتفاقية أوسلو عام 1993، بدأت المساعدات الخارجية تتدفق على المجتمع الفلسطيني في الضفة الغربية وقطاع غزة، ثم اندلعت الانتفاضة الفلسطينية في شهر أيلول من العام 2000، وقادت إلى تصعيد عسكري إسرائيلي تسبب في تدهور الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، وقامت الدول المانحة بمضاعفة مساعداتها في تلك الفترة، وظلت هذه الأموال تتدفق لصالح السلطة الفلسطينية فتزيد مرة وتنقص أخرى مما أثار تساؤلات عديدة حول جدوى هذه المساعدات وتأثيرها على الاقتصاد الفلسطيني.

لذا يمكن طرح مشكلة البحث في هذا التساؤل الرئيسي: ما مدى تأثير المساعدات الخارجية على التنمية الاقتصادية الشاملة في فلسطين؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في النقاط التالية:

- إلقاء الضوء على قضية المساعدات الخارجية في الأراضي الفلسطينية وتوضيح تأثيرها خصوصاً فيما يتعلق بالتكوين الرأسمالي.
- توضيح مدى اعتماد الاقتصاد الفلسطيني على المساعدات الخارجية وتحديد إمكانية الاستغناء المستقبلي عنها.

- معرفة تأثير المساعدات الخارجية على التبعية السياسية والاقتصادية ودراسة أثرها على مختلف الجوانب الاقتصادية الفلسطينية

- إبراز أهم التحديات التي تواجه الاقتصاد الفلسطيني في حالة اعتماده على تلك المساعدات بشكل رئيسي.
- محاولة خدمة صناع القرار ومساعدته في قضية هامة ومؤثرة في الساحة الفلسطينية.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى التعرف على مفهوم المساعدات الدولية والقضايا المتعلقة بها بشكل عام، ثم عكس تلك الأفكار والمفاهيم على المساعدات الخارجية في سياقها الفلسطيني، ويمكن تحديد مجموعة من الأهداف الخاصة بهذا البحث كالآتي:

- التعرف على الدوافع الاقتصادية للمساعدات الخارجية والتنمية الاقتصادية في فلسطين
- معرفة الدوافع السياسية للمساعدات الخارجية والتنمية الاقتصادية في فلسطين.
- التعرف على الدوافع الإنسانية للمساعدات الخارجية والتنمية الاقتصادية في فلسطين
- التعرف على المساعدات الخارجية كوسيلة هامة للنمو الاقتصادي الفلسطيني لتغطية العجز التمويلي للموازنة.
- تقديم النتائج والتوجيهات في هذه الدراسة التي قد تساهم في نمو الاقتصاد الفلسطيني والتنمية الاقتصادية والاستثمار في فلسطين.

فرضيات البحث:

اعتمد الباحث في إجابته على مشكلة البحث وأهدافه بالفرضيات التالية:

الفرضية الأولى:

توجد علاقة بين الدوافع الاقتصادية للمساعدات الخارجية والتنمية الاقتصادية في فلسطين.

الفرضية الثانية:

توجد علاقة بين الدوافع السياسية للمساعدات الخارجية والتنمية الاقتصادية في فلسطين.

الفرضية الثالثة:

توجد علاقة بين الدوافع الإنسانية للمساعدات الخارجية والتنمية الاقتصادية في فلسطين.

الفرضية الرابعة:

تعتبر المساعدات الخارجية الوسيلة الأكثر أهمية للنمو الاقتصادي الفلسطيني، وهي الطريقة الرئيسية لتغطية العجز التمويلي للموازنة.

منهجية البحث:

ولتحقيق أهداف الدراسة اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي، وذلك بهدف التوصل إلى معرفة دقيقة وتفصيلية عن المساعدات الخارجية وأهميتها للاقتصاد الفلسطيني، ومن ثم المنهج القياسي لتوضيح مدى تأثير المساعدات الخارجية على التنمية الاقتصادية في فلسطين بالاعتماد على الناتج المحلي الإجمالي كمتغير تابع، والمساعدات الخارجية إلى بعض المتغيرات الأخرى الهامة المؤثرة على التنمية الاقتصادية كمتغيرات مستقلة.

حدود البحث:

الحدود الزمانية: من عام 1995 إلى عام 2010 .

الحدود المكانية: أراضي الدولة الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة كما أقرت في هيئة الأمم المتحدة بتاريخ 29/11/2012 باستثناء مدينة القدس الشرقية.

الدراسات السابقة

1. دراسة نور الدين أبو عجوة (2011) بعنوان أثر المساعدات الدولية على التنمية الاقتصادية في الأراضي الفلسطينية.

هدفت هذه الدراسة إلى معرفة أثر المساعدات الدولية على التنمية الاقتصادية في الأراضي المحتلة من خلال تحديد الأولويات الفلسطينية في التنمية الاقتصادية ومدى حاجتها للمساعدات، ودراسة فيما إذا تم تجنيد المساعدات الخارجية لصالح الاقتصاد الفلسطيني واستغلالها بالشكل الأمثل أم لا؟ وقد توصلت هذه الدراسة إلى نتائج مفادها أن هناك علاقة ذات دلالة إحصائية بين المبالغ الإجمالية للمساعدات والتنمية الاقتصادية في الأراضي الفلسطينية، وذكرت بأن زيادة نسبة البطالة أدت إلى زيادة نسبة المساعدات الدولية وليس العكس، وأن المساعدات الدولية لم تحد من مستويات الفقر، وأن الانتفاضة والانقسام السياسي والإغلاق يحملون تأثيراً سلبياً على التنمية.

2. نصر عبد الكريم (2010)، ورقة عمل بعنوان العلاقات الأوروبية الفلسطينية - الدور الاقتصادي الأوروبي.

هدفت هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على العلاقات الفلسطينية الأوروبية قبل وبعد اتفاقية أوسلو، وتطرقَت الدراسة بشكل مباشر إلى المساعدات الأوروبية المقدمة للسلطة الفلسطينية والمنظمات الغير حكومية في الفترة الأخيرة، إضافة إلى استعراض للعلاقات التجارية الفلسطينية الأوروبية. وقد أوصت الدراسات بالنقاط التالية:

- على الاتحاد الأوروبي أن يحتل مكانة سياسية توازي مكانته الاقتصادية.
- تعزيز المشاركة المجتمعية في رسم وتنفيذ الخطط التنموية.
- ضرورة قيام وزارتي المالية والتخطيط بالقيام بالدور المناسب من إيجاد دمج للخطط التطويرية وتحويلها إلى برامج عمل.
- التأكيد على أن المساعدات الخارجية لن تستمر إلى الأبد.

3. دراسة آيات حمدان (2010) بعنوان المساعدات الخارجية وتشكيل القضاء الفلسطيني

هدفت هذه الدراسة إلى تحليل خطابات المانحين للسلطة الفلسطينية، وارتكزت على فترة ما بعد أوسلو، وذكرت الدراسات بوضوح أن التنمية حق من حقوق الشعوب كافة، وأنه يحق للفلسطينيين الذين يقعون تحت الاحتلال الحصول على المساعدات الخارجية بناءً على ما كفلته الأعراف والقوانين الدولية. وتوصلت الدراسة في نهايتها إلى نتيجة مفادها إن عملية نقد التمويل الخارجي لا تعني قطع العلاقات معه، كما أن التمويل المشروط ليس بالقدر الذي لا يمكن الفكك منه، وأوصت الدراسة على أهمية زيادة التمويل العربي للسلطة الفلسطينية نظراً لعدم خضوعه لأثمان سياسية، بالإضافة على أنه لا يملك القدرة التحويلية داخل القضاء الفلسطيني كما هو الحال في التمويل الغربي، وأضافت الدراسة بأن المساعدات الخارجية حولت الاقتصاد الفلسطيني على مجرد اقتصاد تابع وخادم للاحتلال، وهي لا تدعم بأي شكل من الأشكال استقلاله وتطوره بسبب غياب السياسات الحقيقية لتوظيف تلك المساعدات داخل السياق الفلسطيني.

4. دراسة ماس (2005) بعنوان نحو توظيف أنجع للمساعدات الخارجية المقدمة للشعب الفلسطيني.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على مصادر المساعدات المقدمة للسلطة الفلسطينية وأوجه استخدامها، وخلصت الدراسة إلى نتيجة مفادها ضرورة تفعيل آليات المساعدات الخارجية المقدمة للفلسطينيين بهدف تحقيق الاستغلال الأمثل لها.

كما وأوصت الدراسة على ما يلي:

- ضرورة تأسيس التنسيق في إدارة المساعدات بين السلطة الفلسطينية ومؤسسات المجتمع المدني.
- ضرورة قيام السلطة بتعميم برامج ومشاريع العمل التي تربط بين الإغاثة والتنمية
- تعزيز المشاركة المجتمعية في رسم السياسات وتوظيف المساعدات.
- ضرورة دعم برامج الإقراض الصغير ومتناهي الصغر ومساندتها والتأكيد على أن المساعدات الخارجية لن تستمر إلى الأبد.

5. دراسة عماد سعيد لبد (2004) بعنوان تجربة السلطة الفلسطينية في استغلال المساعدات الدولية 1994-2003.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أهداف وطبيعة المساعدات المقدمة للسلطة الفلسطينية وأثرها على الاقتصاد الفلسطيني وعلى الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، كما هدفت أيضاً إلى التعرف على مدى قدرة السلطة في التغلب على المعوقات والصعوبات التي تحول دون الاستخدام الأمثل للمساعدات الخارجية وبما يهدف تحقيق استقلال السلطة وبناء دولتها. وأوصت الدراسة بضرورة التقييم المستمر والشامل لتجربة السلطة ومساعداتها بهدف تحقيق الاستغلال الأمثل للمساعدات، وأن هناك ضرورة لتخصيص نصيب وافر من المساعدات الخارجية لصالح القطاعات الإنتاجية، وهناك أيضاً ضرورة ثلاثة تتمثل في توحيد الجهات المتلقية للمساعدات الخارجية في الأراضي الفلسطينية في جهة رسمية واحدة تتسم بالشفافية والموضوعية، مع ضرورة تقليص عدد الجمعيات والمؤسسات العاملة تحت مسمى المنظمات الغير حكومية والتي تستحوذ على نسب ليست بالبسيطة من المساعدات الخارجية دون تحقيق أي إنجاز تنموي يذكر.

6. MUHAMMED, JAYID AND QAYYUM, ABDUL (2011) FOREIGN AID- GRPWITH NEXUS IN PAKISTAN : ROLE OF MACROECONOMIC POLICIES

هدفت هذه الدراسة إلى التحقيق في تأثير المساعدات الخارجية على النمو الاقتصادي في باكستان من خلال البحث في السياسة الاقتصادية الكلية ودورها في معادلة انحدار متعدد استخدم فيها الناتج المحلي الإجمالي الحقيقي كمتغير تابع لقياس النمو، والمساعدات والتضخم وعجز الميزانية والانفتاح التجاري كمتغيرات مستقلة. كما أشارت النتائج إلى أن انخفاض معدلات التضخم والانفتاح التجاري وانخفاض العجز في الميزانية هي أمور لفعالية المعونة، وهناك حاجة ضرورية لتنفيذ تدابير السياسة العامة المناسبة من أجل تحقيق الأثر الإيجابي للمساعدات الخارجية على النمو الاقتصادي من خلال السيطرة على تلك الأمور بما يخدم فعالية المعونة.

7. BURKE, FREDOUN Z. AHMADI-ESFAHANI (2006) AID AND GROWTH : A STUDY OF SOUTH EAST AISA

هدفت هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على دور المساعدات الإنمائية الرسمية على دور جنوب شرق آسيا الثلاثة وهي الفلبين وإندونيسيا وتايلاند، واستخدام الباحثان البيانات في النموذج بشكل سلسلة زمنية، واعتمدت الدراسة على الانحدار المتعدد لمعادلتين، اختصت الأولى منهما بدراسة النمو الاقتصادي من خلا لنسبة النمو في الناتج المحلي كمؤشر للنمو الاقتصادي، واعتبار كلاً من الادخار ورأس المال، وغو كلاً من عنصر العمل وقيمة الصادرات السنوية الحقيقية والاستثمار الأجنبي المباشر كمتغيرات مستقلة.

8. HASEN AND TARP (2001) AID AND GROWTH REGRESSIONS

هدفت هذه الدراسة لمعرفة مدى تأثير المساعدات الخارجية على الناتج المحلي الإجمالي مع أخذ مؤشرات السياسات الداخلية المذكورة في الدراسة السابقة بعين الاعتبار، وأضافت الدراسة بأنه وعلى الرغم من النماذج التجريبية تحايزن نماذج هارود - دومار، إلا أن المساعدات لا زالت تؤثر على النمو من خلال تراكم رأس المال. وقد توصلت الدراسة إلى نتيجة مفادها أن المساعدات الخارجية تزيد النمو، وأن هذه النتيجة ليست مشروطة بمؤشر سياسة معينة، وأكدت على أن المساعدات تؤثر على النمو عن طريق الاستثمار وأظهرت بأن هذا الأثر قوي وفعال.

تعقيب الباحث على الدراسات السابقة

بعد الاستعراض السابق للدراسات المختلفة، يرى الباحث أنه لم تتوفر دراسة تتعامل مع النمو الاقتصادي بمفهومه الموسع والتنمية الاقتصادية بمفهومها الشامل في فلسطين.

لذلك يرى الباحث أن أي محاولة لدراسة التقدم أو التقهقر الذي يتعرض له النمو الاقتصادي داخل دولة ما، فإن الأمر يتطلب البحث في جوانب كثيرة تعتبر هامة ومؤثرة حسب ما تناولته الدراسات السابقة، فمستوى النمو الحاصل يجب قياسه من خلال التغير الحاصل في الناتج المحلي أو الناتج القومي أو نصيب الفرد منهما، ومن ثم دراسة جميع العوامل الأخرى التي يمكن أن تؤثر في هذا المتغير أو ذلك من ادخار محلي، وتراكم رأسمالي، ومساعدات خارجية، أو تحويلات نقدية خارجية، واستثمار أجنبي مباشر وانفتاح تجاري بشكل عام أو صادرات بشكل خاص، والدين العام الداخلي والخارجي وتطور القوى العاملة والنمو السكاني بما يشمله من مؤشرات مثل الفقر والبطالة، هذا مع إعطاء أولوية للسياسات المالية والنقدية والتي تؤثر على مستويات النمو حسب ما أشارت إليه بعض الدراسات الأجنبية السابقة.

وانطلاقاً مما تم ذكره سابقاً، فإن الباحث يرى أن هذه الدراسة ستضيف جديداً على مستوى الدراسات المحلية من خلال محاولة دراسة أثر المساعدات الخارجية المقمة للسلطة الفلسطينية على الناتج المحلي، هذا مع الأخذ بعين الاعتبار أكبر عدد آخر من الجوانب الأخرى المؤثرة للبحث في تأثيرها على النمو الاقتصادي الفلسطيني والتنمية الاقتصادية الشاملة، ومحاولة دراسة تلك المتغيرات ككتلة واحدة مجتمعة كما هو حالها في الواقع.

المبحث الثاني: أثر المساعدات الخارجية على تطور الموازنة العامة الفلسطينية بين عام 1995 إلى عام 2010

تعتبر الموازنة العامة بمثابة الترجمة المالية والاقتصادية للخطة القومية، ومؤشراً هاماً للتنمية الاقتصادية الشاملة. والموازنة العامة هي " بيان تقديري معتمد من السلطة التشريعية باستخدامات الدولة ومواردها تغطي فترة زمنية قادمة بغرض تحقيق أهداف اقتصادية واجتماعية وسياسية".

يلاحظ من التعريف السابق بأن الموازنة العامة هي اللاعب الرئيسي في المجال السياسي والاقتصادي والاجتماعي، كما أنها أحد العناصر القوية التي يمكن من خلالها رسم حالة الاقتصاد التي يمكن أن يكون عليها، وهي التي تظهر كيفية ارتباط الأرقام بالمجتمع في الصحة والتعليم وغيرها من القضايا ذات الأهمية، وبسبب أهمية الموازنة في الاقتصاد الفلسطيني وانعكاساتها الهامة، فإننا سنشير إليها لتعكس حالة الاقتصاد الفلسطيني الداخلي.

الموازنة العامة الفلسطينية خلال الفترة من 1995 – 2000

GENERAL PALESTINIAN BUDGET FROM 1995 TO 2000

إن التطورات المتلاحقة التي شهدتها وتشهدها الأراضي الفلسطينية من تبعية سياسية واقتصادية وسياسات إسرائيلية مجحفة واتفاقيات مقيدة وحرب وحصار وإغلاق، بالإضافة إلى ضعف الكفاءة وقلة الخبرة وغيرها، كل ذلك ساهم في تحولات جذرية على كافة بنود الموازنة العامة.

ويعتبر الجانب الأكثر أهمية في هذا الصدد هو أن السلطة الفلسطينية لا تستطيع فرض هيمنتها كاملة عن سياساتها المالية بسبب ارتكان الوضع المالي للواقع السياسي الذي يبحث بدوره جاهداً منذ نشأته على الاستقرار، وهناك جانب سلمي آخر ممثلاً باتفاقية باريس الاقتصادية، ثم اعتماد السلطة في معظم إيراداتها على المقاصة والتي تبلغ نسبتها 56% من إيرادات السلطة حسب موازنة العام 2005، و60% من الإيرادات المحلية، ثم وصلت إلى ما نسبته 65.3% من إجمالي إيرادات الموازنة الفلسطينية خلال العام 2010 على سبيل المثال.

وقد ذكرت دراسة بأن إيرادات المقاصة وصلت إلى ما نسبته 64% و 70% و 67% من إجمالي الإيرادات المحلية وفق أقل الإحصائيات تتحكم بها إسرائيل، وقبل الخوض في تفاصيل الموازنة العامة الفلسطينية، لنلق نظرة على الجدول التالي:

جدول رقم (1)

جدول رقم (1) تطور الموازنة العامة الفلسطينية خلال فترة 1996-2000 لسنوات مختارة (مليون دولار)

البيان - السنة	1996	1998	2000	2002	2004	2006	2008	2010
إجمالي الإيرادات العامة والمنح	1351	1398	1449	987	1403	1741	3753	3205
صافي الإيرادات	1107	868	939	290	1050	722	1780	1928
إجمالي الإيرادات	1107	868	939	295	1050	722	1896	2004
المنح والمساعدات	244	530	510	697	353	1019	1978	1277
منح الدعم الموازنة.	84	10	54	468	353	738	1763	1146
إجمالي النفقات العامة	928	1358	1668	1246	1820	1707	3844	3259
النفقات الجارية وصافي الإقراض	710	838	1199	994	1528	1426	3273	2984
نفقات تطويرية	218	520	469	252	292	281	215	275

المصدر

1. عمر عبد الرزاق، هيكل الموازنة العامة الفلسطينية، ماس، رام الله، 2002، ص 66.
2. سلطة النقد الفلسطينية، التقرير السنوي 2007، ص 96، التقرير السنوي 2008، ص 132، التقرير السنوي 2009، ص 110، التقرير السنوي 2010 ص 85.

أولاً: الموازنة العامة الفلسطينية في الفترة من 1996-2000

يلاحظ من خلال الجدول رقم (1) إن إجمالي الإيرادات والمنح خلال العام 1996 - والتي تكونت من إيرادات الجباية المحلية والإيرادات الضريبية وغير الضريبية وإيراد المقاصة بالإضافة إلى المعونات والمساعدات الخارجية - بلغت 1351 مليون دولار، ويلاحظ أيضاً خلال نفس العام بأن إجمالي النفقات العامة بلغ 928 مليون دولار، وهو ما يعني أن السلطة كانت قادرة على تمويل نفقاتها من خلال إيراداتها الإجمالية.

كما يشير الجدول أعلاه إلى أن نسبة النفقات التطويرية إلى إجمالي النفقات العامة كانت حوالي 23%، في حين أن نسبة النفقات الجارية وصافي الإقراض إلى إجمالي النفقات العامة وصلت إلى 76.5%، وهو ما يعني ارتفاع نصيب الرواتب والأجور وكل من النفقات التحويلية والتشغيلية للوزارات والمؤسسات التابعة للسلطة الفلسطينية مقارنة بنصيب توزيع البنية التحتية والمشاريع الإنتاجية غيرها بفارق نحو 53% لصالح النفقات العامة. وخلال العام 1998 كانت الأمور أكثر إيجابية لصالح السلطة، حيث بلغ إجمالي الإيرادات والمنح 1398 مليون دولار مسبباً ارتفاعاً بما قيمته 4 مليون دولار عن العام 1996، ويتضمن خلال الجدول رقم (1) أن هناك زيادة في نسبة المنح والمساعدات عن العام 1996 بما نسبته 17%، ولقد كانت هذه الأعوام تأسيسية عملت فيها الدول المانحة على دعم عملية التسوية السياسية من خلال مساعداتها المقدمة لصالح السلطة الفلسطينية، وهو ما يدل على حرص المجتمع الدولي على حفر عملية إعادة الإعمار وتثبيت عملية التشوية السياسية بين الفلسطينيين والإسرائيليين بعد توقيع اتفاقية أوسلو. ويلاحظ أيضاً بأن هناك ارتفاع في الانفاق التطويري خلال بداية الفترة المذكورة، ويعتبر هذا مؤشراً هاماً، فالزيادة في نسبة النفقات التطويرية تنطوي على بُعد سياسي واجتماعي، ويتمثل البعد السياسي بالسعي إلى تدعيم السلطة وصمودها ووجود رؤية واضحة لدورها وسياستها الفاعلة، أما البعد الاجتماعي فيتمثل بالعمل والبناء لصالح تطور المجتمع وتنميته. أما خلال العام 2000، فيتضح من خلال الجدول رقم (1) أن هناك زيادة في إجمالي النفقات العامة ترافق معها انخفاض بسيط في المنح والمساعدات الخارجية وإجمالي الإيرادات المحلية.

ذكر تقرير لصندوق النقد الدولي بأن عجز الموازنة يعكس العجز على المصاريف المتكررة والذي ارتفع من 6-7% من الناتج المحلي خلال الفترة من 1994-1999 حتى وصل إلى 11% من الناتج المحلي الإجمالي خلال العام 2000. وبالحديث إجمالاً عن الفترة من 1995 حتى العام 2000، فإنه يمكن القول بأن النفقات أدت بشكل رئيسي بناءً على النصيب الذي حصلت عليه القطاعات الاجتماعية والخدمية ومن ضمنها الأمن والنظام الداخلي شاملة رواتي وأجور هذه القطاعات حيث استحوذت على 76% من مجموع النفقات الجارية، في حين أن الانفاق على بند الأجور والرواتب فقد كان مرتفعاً خلال هذه الفترة ووصلت نسبته إلى 61% من إجمالي النفقات الجارية، وأما الإيرادات المحلية خلال نفس الفترة ارتفعت بما نسبته 13% سنوياً، وكان هذا بسبب المساعدات الخارجية، ونمو الاقتصاد الفلسطيني، وتطور الإدارة الضريبية، وتوسع صلاحيات السلطة في مساحة أوسع من التي كانت عليها سابقاً.

ولقد استطاعت السلطة الفلسطينية خلال الفترة المذكورة من إحداث بعض الإصلاحات الهامة في مجال المالية العامة، وخصوصاً في مجال الضرائب التي أصبحت بعد الإصلاحات أكثر تلازماً مع الواقع الفلسطيني، أما النفقات العامة فقد زادت خلال هذه الفترة بسبب ارتفاع أعمال الإغاثة ومساعدة أسر الشهداء وغيرها من المساعدات الإغاثية.

ثانياً: الموازنة العامة الفلسطينية في الفترة من 2002 - 2007

إن الوضع الاقتصادي الفلسطيني مرتبط بوضعه السياسي، وليس غريباً أن تنعكس الأوضاع السياسية على الحالة الاقتصادية بنفس درجة السوء أو أكثر، ولقد كانت انتفاضة الأقصى في العام 2000 سلبية على الاقتصاد الفلسطيني إلى الدرجة التي جعلت الأثر السيء يمتد لفترة لا تقل عن السنوات الثلاث أو الأربع اللاحقة، ويفهم من خلال الجدول رقم (1) أن عام 2002 سجل عجزاً في الموازنة بسبب هبوط الإيرادات خلال نفس العام بشكل مخيف لتعكس فارقاً رهيباً بينها وبين إيرادات العام 2000 حيث وصل الفرق بينهما على 644 مليون دولار.

وترافق مع ذلك ضغوط على السلطة بسبب توقف حركة العمل في إسرائيل خصوصاً في قطاع غزة، وهو الأمر الذي جعل السلطة الفلسطينية مضطرة لرفع عدد موظفي القطاع العام مسببة ارتفاع النفقات الجارية، ولقد أشار الجهاز المركزي للإحصاء

الفلسطيني في هذا الصدد بأن نسبة العاملين الفلسطينيين في إسرائيل والمستوطنات من الأراضي الفلسطينية كانت حوالي 22.9% في العام 1999، أما في العام 2000 فقد انخفضت النسبة السابقة لتصل إلى 19.6% ثم إلى 13.8% و 9.7% و 8.7% خلال الأعوام 2001 و 2002 و 2003 و 2004 على التوالي، وارتفعت النسبة بقدر بسيطة جداً حيث وصلت إلى 9.9% خلال العام 2005، ثم انخفضت إلى 9.6% خلال العام 2006. (الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني، 2007، ص 79-78)

وفي عام 2006، عانت الإيرادات المحلية من انخفاض كبير، وكان هذا بسبب توقف إسرائيل عن تحويل إيرادات المقاصة خلال نفس العام، كما زادت حدة الإجراءات الإسرائيلية السلبية عقب فوز حركة حماس في الانتخابات مما جعل الوضع المالي يزداد تدهوراً، بالإضافة إلى تعرض الإصلاحات المالية في السنوات الأخيرة لتهديدات مستمرة، لكن هذا ترفق مع تزايد كبير في نسبة المساعدات مما جعل الميزانية تسجل فائضاً مقداره 34 مليون دولار، كما ارتفعت الإيرادات الضريبية وغير الضريبية في نهاية عام 2006 بنسبة 21.2% و 11.4% على التوالي، وشهد كل من صافي الإقراض والنفقات التطويرية النفقات الرأسمالية العادية انخفاضاً على عكس النفقات الجارية والنفقات التشغيلية والتحويلية والتي سجل كل منهما ارتفاعاً. وقد انخفضت الموارد الماحة للتمويل إجمالاً خلال العام 2006 لتصبح نحو 1.4 مليار دولار مقارنة بنحو 2.2 مليار دولار في عام 2005، كما استخدم حوالي 80% من الموارد المتوافرة في شهر إبريل حتى شهر سبتمبر من نفس العام لتغطية مستحقات الموظفين العموميين وتكاليف استيراد المحروقات حيث استهلك هذان البندان حوالي 400 مليون دولار ذهب جلها لاستحقاقات الموظفين المتراكمة.

يشار إلى أن الصراع بين حركتي فتح وحماس وعدم الاتفاق على رؤية سياسية واضحة - والذي سبق حكومة الطوارئ - كان قد بدأ خلال العام 2007 ونتج عنه اقتتال داخلي فلسطيني أفضى إلى سيطرة حماس على قطاع غزة، وقاد على تدهور مضاعف لأوضاع انعدام الاستقرار التي كانت موجود أصلاً بسبب الاحتلال.

ثالثاً: الموازنة العامة الفلسطينية في الفترة من 2008-2010

يعرق الجدول رقم (1) أن هناك تزايداً في المساعدات الخارجية وإجمالي الإيرادات المحلية وإجمالي النفقات خلال موازنة عام 2008، كما تم تحقيق فائض كبير خلال هذا العام أيضاً.

ويتضح أن الإيرادات المحلية قفزت قفزة كبيرة مسجلة زيادة كبيرة وفارقة بين عامي 2008 و 2006 حيث كان الفرق بينهما 1174 مليون دولار لصالح عام 2008.

ويلاحظ أيضاً من خلا الجدول رقم (1) أن هناك تزايد كبير في المساعدات الخارجية خلال عام 2008 تبعه انخفاض خلال العام 2010، وأن هناك تزايد أيضاً في إجمالي النفقات العامة في العام 2008 عند مقارنتها مع العام 2006، مع أن النفقات التطويرية قد انخفضت خلال نفس الفترة، إلا أن النفقات الجارية وصافي الإقراض ارتفعت لتحتل ما نسبته 85% من إجمالي النفقات العامة.

وفي نهاية العام 2008، انخفضت الإيرادات المحلية بانخفاض الإيرادات الغير ضريبية، ولكن شهد نفس العام إجمالاً تحسناً في الإيرادات المحلية، وكان السبب الرئيسي لهذا التحسن هو تطور إجراءات تحصيل الإيرادات كما ارتفعت الإيرادات الضريبية خلال نفس العام بسبب تحصيل رسوم الشركة الوطنية للاتصالات وعوائد من صندوق الاستثمار الفلسطيني، أما إيرادات المقاصة فقد انخفضت خلال العام المذكور، (المراقب الاقتصادي والاجتماعي، 2008، الربع الرابع، ص 22-23).

وقد استطاعت الحكومة الفلسطينية تسديد كافة مستحقات الموظفين المتراكمة من عام 2006 و 2007 في نهاية العام 2008 والبالغ مجموعها 807 مليون دولار بواقع 533 مليون دولار خلال العام 2006 و 274 مليون دولار خلال النصف الأول من العام 2007، كما شرعت في تطبيق خطة الإصلاح والتنمية متوسطة المدة 2008-2010.

يستنتج الباحث مما سبق أن السلطة الفلسطينية تعتمد في نسبة كبيرة من مواردها المالية على إسرائيل والعالم الخارجي، وهو ما يعني أن هناك مشكلة كبيرة تعاني منها الموازنة الفلسطينية مفادها وقوع تلك النسبة من المواد التي تعتمد عليها السلطة تحت المزاجية الإسرائيلية، وهو ما يؤثر سلباً على خزينة السلطة ومستوى إنفاقها العام في حالة تردي أوضاعها السياسية مع إسرائيل، ولا يقتصر الأمر على المزاجية الإسرائيلية فقط، بل إن هناك مزاجية أخرى تقع تحتها السلطة بسبب اعتمادها في مواردها الخارجية على المنح والمساعدات

كما أن ما تعرضه أرقام الموازنات السابقة لا عكس إمكانية تحقيق أهداف فلسطينية تنمية واقتصادية إلا في حالة ضمان ان الإيرادات المحلية تغطي النفقات الجارية على الأقل، وهو ما يعني أن ولادة اقتصاد فلسطيني وطني مستقل يصبح أمراً صعب المنال في ظل وجود نفس المعطيات السابقة أو استمرارها.

المبحث الثالث: مزايا وعيوب المساعدات الخارجية المقدمة للسلطة الفلسطينية

تتصف المساعدات الخارجية بالعديد من الصفات التي يمكن أن تكون سلبية أو إيجابية على البلدان المتلقية لها، وليس ذلك التأثير مقتصرًا على القطاعات الاقتصادية فحسب، بل قد يمتد التأثير على الدولية المتلقية ثقافياً واجتماعياً، ويعرض هذا المبحث أهم مزايا وعيوب المساعدات الخارجية على المجتمع الفلسطيني من النواحي غير الاقتصادية حيث تم تخصيص مبحث لاحق للحديث عن الآثار الاقتصادية.

أولاً: على المستوى الفلسطيني (At The Palestinian Level)

إن الأراضي الفلسطينية مثل بقية الدور النامية لا تملك فرصاً تنموية مستدامة، وهناك مجموعة عوامل ساهمت في تلك النتيجة أهمها خصوصية الحالية السياسية التي يعتبر الإرباك والتعقيد صفتها المميزة، كما أن الحالة التي يعيشها الفلسطينيون من سيادة منقوصة، وتبعية لإسرائيل، وانعدام الاستقرار، وظروف أخرى خارجية تتمثل بالدور المجاورة، والاعتماد على المساعدات، كل ذلك جعل التخطيط في فلسطين أمراً معقداً أحياناً وصعباً أو مستحيلاً في أحيان أخرى.

لقد عملت السلطة الفلسطينية على تقليص اعتمادها على المساعدات، لكن الاستدامة المالية في ظل الأوضاع الراهنة تبدو صعبة المنال، وهو ما يعني أن المساعدات ستبقى حيوية، وقد زاد هذا الاعتماد في ظل وجود مظاهر الإسراف، وسوء التخطيط، وانعدام الشفافية، وشيوع نزعات الكسب الغير مشروع، كما أن المشروع الخارجية ساهمت في زيادة التنافس بين المؤسسات الفلسطينية بهدف جذب الدعم الخارجي مما أدى إلى تشويش أهدافها.

لقد تسببت المساعدات في فتح الباب واسعاً أمام تدخل المانحين في السياسات الفلسطينية الداخلية، وقد مارست الدول المانحة في ذلك ضغطاً على السلطة لفرض أجندتها عليها مما أثر سلباً على شرعية السلطة أمام المواطنين، كما أدى اعتماد مؤسسات السلطة على المساعدات إلى ضعف المشاركة المجتمعية في رسم السياسات ومراقبة تنفيذها، وسهل إعفاء السلطة من المحاسبة، وهو الأمر الذي أضعف ثقة المواطنين بمؤسسات السلطة وهيئاتها، كما أن هذه المساعدات لم تستطع من الوصول البنية المؤسسية والتنظيمية والقانونية إلى وضع يمكنها من العمل بكفاءة تتناسب مع حجم التحديثات القائمة.

إن المساعدات المقدمة للفلسطينيين غير منتظمة وغير مرتبط بالضرورة بالأهداف التنموية، بالإضافة إلى كونها سياسية بالدرجة الأولى، وهو ما جعل الدول المانحة لا تشترط أن تكون تلك الخطط التنموية على قدر عال من الحكمة والتطور والمشاركة، ولقد انطوت درجة الاعتمادية العالية على المساعدات الخارجية في المجتمع الفلسطيني على زيادة الاعتماد على الغير بشكل

سلي، وأصبحت هنا فئات مجتمعية مستفيدة ومعنية باستمرار هذا الدعم بغض النظر عن طريقة إنفاقه أو استثماره. (ماهر الشريف، 2007، ص 16).

لقد أصبح الاقتصاد الفلسطيني من خلال المساعدات الخارجية اقتصاداً تابعاً للاحتلال والأسواق الخارجية، وهو اقتصاد مرهق تشكل فيه رواتب القطاع العام النصيب الأعظم، وهو ما يجعل موضوع الاستغناء عن المساعدات الخارجية أمراً صعباً، كما أن هناك حاجة ضرورية لإعادة هيكلة الاقتصاد الفلسطيني وفق الأجندة الداخلية التي تعزز الصمود والهوية والوجود الفلسطيني ومواجهة الضغوط الخارجية. (آيات حمدان، 2007)

وقد أضفى اعتماد الاقتصاد الفلسطيني على المساعدات سمة الربعية أو الربحية، وسمح للنخبة ببناء نفوذ اقتصادي ملموس رافقه انتشار واسع لظاهرة الفساد المالي والإداري.

لا يمكن إنكار الدور الإيجابي الذي لعبته المساعدات الخارجية في الأراضي الفلسطينية في مجال تطوير مرافق البنية التحتية وقطاعات إنتاجية أخرى، والحد من الآثار السلبية الناتجة عن السياسات الإسرائيلية، لكن المساعدات أيضاً لم تكن تلك موجهة ضمن خطة وطنية منهجية للتنمية والإعمار، بالإضافة على أنها كانت محجمة ولم تعزز قدرة المجتمع الذاتية على مواجهة الأزمات الطارئة بسبب ارتهاؤها بالظروف السياسية وتوجيه الجزء الأكبر منها إلى منع انهيار العملية السلمية.

ثانياً: على المستوى الإسرائيلي (At the Israeli Level)

تسبب الاحتلال الإسرائيلي في إضعاف الاقتصاد الفلسطيني بشكل كبير خلال فترة موضع الدراسة. كما فقد معظم العاملين الفلسطينيين من الفئات الضعيفة عملهم في إسرائيل مسبباً ارتفاع البطالة، ولم تستطع المساعدات جعلهم يستعيدون أنشطتهم الإنتاجية، ولو أن مستويات الإنتاجية السابقة لاتفاق أوسلو ظلت مستمرة خلال الفترة من 1994 حتى عام 2010 لبلغ نصيب الفرد من الناتج المحلي الإجمالي الحقيقي أعلى نسبة 88% من مستواه في عام 2010.

إن استمرار وجود الاحتلال يعني أن النمو الاقتصادي الفلسطيني وقت تحققه سيكون دائماً عرضة للانهيار في أي وقت تبعاً للسياسة الاقتصادية التي تتبعها إسرائيل مع الأراضي الفلسطينية، وخير مثال على ذلك هو أن النهوض الذي حققه الاقتصاد الفلسطيني في الفترة من 1993 حتى 2000 يعادل كل ما تم بناؤه من إنشاءات واستثمارات خلال الفترة من 1967 حتى 1993، لكن إسرائيل منذ العام 1967 وحتى اللحظة تتبع سياسة تهدف إلى إضعاف مصادر التطور والنمو في الاقتصاد الفلسطيني في ظل السيطرة على ما نسبته 60% من أراضي الضفة الغربية، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد فقط، بل إن إسرائيل لا تسمح للفلسطينيين التصرف بحرية بما تبقى لهم من موارد.

وعلى سبيل المثال لقد تسبب الاحتلال في الفترة من 2000 حتى 2005 في خسارة تصل إلى نحو 8.4 مليار دولار، ويصل هذا المبلغ إلى ضعف الناتج المحلي لعام 1999 أو أكثر من ثلث الناتج المحلي لو كانت حدة الإغلاق أقل مما كانت عليه، وتعرض رأس المال العيني إلى خسارة تقدر بنحو 3.7 مليار دولار، وهو ثلث الرصيد المالي قبل العام 2000، كما بلغت خسائر ضريبة القيمة المضافة نحو 1.2 مليار دولار خلال نفس الفترة.

وأشارت وزارة التخطيط والتنمية الإدارية بأن انتفاضة الأقصى في عام 2000 أدت إلى إضعاف القطاع الخاص والحد من نموه بشكل كبير، حيث انخفضت قدرته التشغيلية من 58% إلى 21% في العام 2000، كما انخفض عدد العاملين فيه من 93 ألف خلال العام 2006 إلى 33 ألف خلال العام 2010، وشهد سوق العمل تراجعاً واضحاً وارتفعت البطالة من 24.8% خلال نهاية العام 2009 لتصل إلى 26.6% خلال نهاية العام 2010.

ولقد أعقب توقيع اتفاقية أوسلو هجمات إسرائيلية على الأراضي الفلسطينية تمثلت بتزايد الاستيطان وتركيب الاستعمار، وظهر في الساحة الفلسطينية عكس ما كان متوقعاً من استقلال جغرافي سياسي ودولة مستقلة، وظهرت أيضاً تبعية السلطة الفلسطينية للخارج عن طريق ورقة المساعدات والتي تبعها أيضاً تبعية نسبة كبيرة من الفلسطينيين لتلك المساعدات عن طريق العمل في القطاع الحكومي العام، وكان هناك زيادة متسارعة في التبعية ترافقت مع زيادة الاعتماد على التمويل الخارجي، ولم يعد هناك تردد عند الباحثين والأكاديميين بأن المال المقدم للفلسطينيين كمساعدات أضحى لا يعني سوى دفع ثمن أمن إسرائيل أو بديلاً عن احتلالها، وأن تلك المساعدات قد هدفت صدفة أو قصداً إلى جعل الاحتلال الإسرائيلي اقل احتلالات العالم تكلفة.

وكان من أهم الإجراءات التي نتجت عن سياسات الاحتلال ضعف البنية التحتية، ووجود فجوة استثمار مزمنة بين الاستهلاك والنتاج المحليين، واحتكار إسرائيل للتجارة الخارجية الفلسطينية، واعتماد الأراضي الفلسطينية بشدة على سوق العمل الإسرائيلي، وضعف العلاقة بين إنتاجية العمل والأجور في الاقتصاد الفلسطيني، هذا بالإضافة إلى ضعف العلاقة بين الإنتاج والاستهلاك وغلبة الصناعات التقليدية في قطاع الصناعة، ويكفي هنا أن نذكر ما ذكرته الخطة الوطنية للانعاش المبكر وإعادة إعمار غزة التي قالت بأنه في حال استمرار إغلاق المعابر وتقييد عبور حركة البضائع والأشخاص فإن فعالية المساعدات سوف تقتصر على إبطاء الانهيار النهائي ووكّل ذلك أدى إلى تعثر عجلة التنمية الاقتصادية الشاملة في فلسطين، وذلك بسبب الإجراءات الإسرائيلية المتكررة وكذلك بسبب تذبذب المساعدات الخارجية المرتبطة بالتطورات السياسية.

ثالثاً: على مستوى المانحين (At The Level Of Donors)

لقد جعلت المساعدات الخارجية القادة الفلسطينيين مسؤولين أمام المجتمع الدولي بدل أن يكونوا مسؤولين أمام شعبهم الذي يفترض أنهم خادمون له، بالإضافة إلى أن استجابة المسؤولين الفلسطينيين لأولويات المانحين واستخدام الاستراتيجيات التي يفضلها المانحون أدى إلى تقويض مصداقية السلطة الفلسطينية تجاه المجتمع الفلسطيني، ومن الأمثلة السيئة الواضحة هو ازدياد أعداد الفلسطينيين المعتمدين على المساعدات في الوقت الذي يتجه فيه العالم لحفض ديون العالم الثالث والذي تعتبر الأراضي الفلسطينية جزءاً منه. (المؤسسة الفلسطينية، دليا، 2007، ص 4).

وكان هناك ضعف بالتزام المؤسسات الدولية بسياسة الحكومة المتعلقة بإدارة المساعدات الخارجية وتعدد الجهات التي تتواجه إليها الجهات المانحة، وهو الأمر الذي أثر سلباً على فعالية الدعم الخارجي المقدم للسلطة الفلسطينية. (السلطة الفلسطينية، 2000).

وذكرت خطة التنمية الوطنية الأخيرة بأنها ستعمل على تحويل طبيعة المساعدات من دعم البقاء على الحياة إلى الاستثمار الحقيقي في مستقبل فلسطين.

إن القطاعات التي يتم اختيارها للاستثمار الأجنبي أو المشاريع المرشحة للتمويل تحدد وفق رؤية البنك الدولي والدول المانحة وإسرائيل غالباً، بمعنى أن المرجعية التنموية الحقيقية هي إسرائيل وليس الخطط التي يصنعها الفلسطينيون على الورق، ويتضح ذلك من خلال ما خصص لقطاع الزراعة المرتبط بالأراض والماء بتخصيص 18 مليون دولار له فقط من مجمل المساعدات الخارجية المقدمة في الفترة من عام 1993 وحتى عام 1997، في حين أن ما تم تخصيصه لبرامج الديمقراطية وحقوق الإنسان ودعم المرأة يصل إلى 68.9 مليون دولار من أصل 1527 مليون دولار تم دفعها خلال تلك الفترة.

إن تأثير المساعدات باتجاه بناء اقتصاد الأراضي الفلسطينية المحتملة سيكون أنياً وغير مستدام في حال غياب استراتيجية وطنية إنمائية شاملة تضع أساساً إنتاجياً ومؤسسياً لدولة مستقبلية تخلو من المستوطنات والاحتلال، كما أن هناك ارتباطاً فيما يخص مبالغ المساعدات المعلقة مدى الالتزام بها أولاً ثم بشأن توقيت تقديمها ثانياً، وسيبقى الانتعاش الاقتصادي صعباً إن لم يكن

مستحيلاً في حال استمرار المستويات الإنتاجية الضئيلة الحالية، كما أن تخصيص مبالغ ضخمة تفوق تلك المخصصة للاستثمار بكثير يبقى عائقاً رئيسياً، فبالرغم من أهمية دعم الميزانية العامة فإنه يتوجب تخصيص موارد كافية للهيكل الأساسية والقطاع الخاص. (وزارة التخطيط، 2004، ص 29).

إن ما نفهمه من الطرح السابق هو أن الدعم الخارجي كان في بداية عهد السلطة موجهاً نحو مشاريع البنية التحتية والاجتماعية وغيرها من المجالات الحيوية، أما في الفترة التي تلت ذلك فقد أصبح موجهاً إلى دعم الميزانية العمومية، وهو ما يعني الإبقاء على السلطة فقد دون تحقيق أي إنجاز يذكر عدا تحويل الشعب الفلسطيني من شعب كان قبل الفترة التي سبقت السلطة مداراً دون مساعدات إلى شعب معتمد على المساعدات وغير قادر على العيش بدونها.

المبحث الرابع: العلاقة بين المساعدات الخارجية وقطاعات الاقتصاد الفلسطيني

يهدف هذا المبحث إلى إعطاء صورة عن العلاقة بين المساعدات الخارجية وقطاعات الاقتصاد الفلسطيني، ونعرض بداية الجدول التالي:

السنة	مساعدات خارجية	مساعدات خارجية	مساعدات خارجية	مساعدات خارجية	مساعدات خارجية	مساعدات خارجية	مساعدات خارجية
السنة	مليون دولار	مليون دولار	مليون دولار	مليون دولار	مليون دولار	مليون دولار	مليون دولار
1995	325	3.490.4	247.9	1.086.20	3.093.30	6.9	-1522
1996	244	3.577.00	170.1	1.190.00	3.160.10	735.7	-1652
1997	520	4.011.90	226.7	1.353.10	3.493.30	814.7	-1786
1998	530	4.485.80	422.2	1.594.00	3.806.80	924.4	-1951
1999	497	4.883.40	424.3	2.162.40	4.180.20	1.010.60	-2.636
2000	510	4.619.20	294.9	1.507.70	3.982.00	1.100.70	-2.432
2001	849	4.226.30	2.6	1.120.00	3.901.40	1.022.70	-2.055
2002	697	3.765.00	-57.9	954.1	3.627.80	947.9	-2082
2003	620	4.165.40	-317.9	1.127.20	4.103.10	903.1	-2382
2004	353	4.198.40	-450.4	1.148.50	4.400.30	1.048.90	-2.210
2005	636	4.559.50	491.3	1.231.50	4.467.50	833.3	-2009
2006	1019	4.322.30	645.6	1.235.30	4.197.50	870.4	-1668.6
2007	1322	4.535.70	1.745.00	1.310.00	4.591.20	892.7	1970.5
2008	1978	4.878.30	2.156.8	1.315.10	4.851.90	995.9	-2047.4
2009	1402	5.241.30	986.2	1.137.30	5.229.40	1159.5	-2289.5
2010	1277	5.728.00	1.093.20	1.249.90	5.413.40	1.520.70	-2.686.30

• المصدر : الجدول رقم (2)

• المراقب الاقتصادي والاجتماعي، عدد كانون الثاني ، 2011، ص 63، وعدد شباط 2012، رام الله، ص 57.

بعد الاستعراض السابق لقضايا وجوانب هامة عن المساعدات، سيقوم الباحث في هذا البحث إعطاء صورة عن الاقتصاد الفلسطيني مع وجود المساعدات الخارجية ومحاولة تحليل العلاقة بينهما للخروج بانطباعات وصورة أولية عن تأثير المساعدات الخارجية على الناتج المحلي، ثم اختبار تلك العلاقة في الدراسة الإحصائية في المبحث الثالث من هذا الفصل.

أولاً: المساعدات والناتج المحلي الإجمالي الفلسطيني

Aid And Palestinian GDP

لقد ذكرنا سابقاً بأن نمو الناتج المحلي الإجمالي وارتفاع أو انخفاض نصيب الفرد منه يعتبر مؤشراً هاماً لقياس النمو الاقتصادي، ومؤشراً هاماً من مؤشرات قياس التنمية الاقتصادية الشاملة، كما يعتبر الناتج المحلي الإجمالي ذو صلة مباشرة بمصطلح الناتج القومي بسبب أن زيادته أو نقصانه يؤثر مباشرة على الناتج القومي الإجمالي كون الأول هو المكون الرئيسي للثاني، وأن الثاني يزيد عن الأول بما يتم احتسابه من صافي دخل عوامل الإنتاج من الخارج، وسيتم في هذا البند البحث في العلاقة ما بين المساعدات الخارجية والناتج المحلي الإجمالي بتفاصيله في الأراضي الفلسطينية.

وتعتبر المعادلة التالية أحد الطرق الشائعة لقياس الناتج المحلي الإجمالي

$$GDP = C + I + G + NX$$

وتفيد هذه الدراسة بأن الناتج المحلي الإجمالي (GDP) هو ناتج مجموع الاستهلاك (C) والاستثمار (I)، والإنفاق الحكومي (G)، مضافاً إلى كل ما سبق الميزان التجاري (NX) الذي يقصد به صافي الصادرات (الصادرات ناقص الواردات)، يعني أن زيادة المتغيرات اسبقة من استهلاك واستثمار وإنفاق حكومي وصادرات وتناقص في الواردات سيسهم في زيادة الناتج المحلي الإجمالي.

والناتج المحلي وفق التصور السابق هو حساب لما يتم انتاجه من خلال قيم السلع والخدمات السوقية التي يتم تداولها خلال فترة زمنية محددة مقاسة بوحدة نقدية، وينظر إليه على أنه مقياس للرفاه الاقتصادي.

ويتضح مما سبق أن المساعدات الخارجية والناتج المحلي يرتبطان بعلاقة طردية في حالة الاستقرار، وبالعلاقة عكسية في حالة الإغلاق والحصار أو فرض إجراءات إسرائيلية قمعية، وهو ما يعني أن سياسة إسرائيل تفوقت في سلبيتها على ما تحمله المساعدات الخارجية من تأثير إيجابي بدليل تراجع الناتج المحلي في أوقات الحصار والإغلاق حتى مع زيادة المساعدات.

ويظهر الجدول التالي نسبة المساعدات الخارجية المقدمة للسلطة الفلسطينية إلى الناتج المحلي الفلسطيني خلال الفترة من 1995 حتى عام 2010.

جدول رقم (3) النسبة المئوية بين المساعدات والنتائج المحلي 1995-2010

السنة	مساعدات خارجية مليون دولار	نتائج محلي إجمالي الأسعار الثابتة مليون دولار	النسبة المئوية بين المساعدات والنتائج المحلي
1995	325	3.490.40	9.31
1996	244	3.577.00	6.82
1997	520	4.011.90	12.96
1998	530	4.485.80	11.82
1999	497	4.883.40	10.18
2000	510	4.619.20	11.04
2001	549	4.236.30	20.04
2002	679	3.765.20	18.51
2003	620	4.165.40	14.88
2004	353	4.198.40	8.41
2005	636	4.559.50	13.95
2006	1019	4.332.80	23.58
2007	1312	4.515.70	29.15
2008	1972	4.878.30	40.55
2009	1402	5.241.30	26.75
2010	1277	5.728.00	22.29

• المصدر : جدول رقم (2).

• النسبة المئوية من حساب الباحث

يعرض الجدول السابق أن المساعدات الخارجية شكلت 7% تقريباً وفق أقل نسبة محسوبة وهي خلال العام 1996، كما شكلت نحو 41% تقريباً من النتائج المحلي وفق أعلى نسبة محسوبة وهي خلال العام 2008، وقد بلغ متوسط النسب المذكورة في الجدول أعلاه نحو 18% من النتائج المحلي، وهو ما يعطينا انطباعاً عن التأثير الإيجابي الواضح للمساعدات على النتائج من النتائج المحلي، وهو ما يعطينا انطباعاً عن التأثير الإيجابي الواضح للمساعدات على النتائج المحلي الفلسطيني واستحالة عدم وجود ذلك التأثير.

ويرتكز النتائج المحلي في الأراضي الفلسطينية على الإنفاق بسبب ضعف الإنتاج، وبناءً على ذلك سوف نبحت في بندين هامين، هما العلاقة بين المساعدات الخارجية والإنفاق الحكومي، والعلاقة بين المساعدات والإنفاق الأسري بهدف الوقوف على

الجوانب التفصيلية للعلاقة بين المساعدات والنتائج المحلي، كما سيتم طرح البنود الأخرى تبعاً بشكل تفصيلي كما سيرد في الصفحات التالية.

ثانياً: المساعدات الخارجية والإنفاق الحكومي 1995-2010

Aid And Government Expenditure 1995-2010

يعتبر الإنفاق الحكومي أحد أدوات السياسة المالية، وهو يؤثر مباشرة على الناتج المحلي الحقيقي داخل الدولة بزيادته بمقدار زيادة الإنفاق الحكومي مضروباً في مضاعف الإنفاق. (خلد الوزني، وأحمد الرفاعي، مرجع سابق ص 155).
واعتماداً على الدور الهام والمحوري للإنفاق الحكومي، فإنه من المفيد معرفة العلاقة بين الإنفاق الحكومي والمساعدات من ناحية، ثم ما تشكله المساعدات الخارجية كنسبة من الإنفاق الحكومي من ناحية أخرى، وذلك حتى تكتمل الصورة ويتم التوصل إلى مدى اعتمادية السلطة على المساعدات الخارجية، وأيضاً محاولة الكشف عن مدى الضعف الذي تعاني منه السلطة على صعيد تحقيق سياساتها الاقتصادية والتنموية، وهو ما سيتضح في الجدول التالي:

جدول رقم (4) المساعدات الخارجية والإنفاق الحكومي 1995-2000

السنة	مساعدات خارجية مليون دولار	انفاق حكومي مليون دولار	النسبة المئوية التقريبية
1995	325	609	53%
1996	244	735.7	33%
1997	520	314.7	64%
1998	530	924.4	57%
1999	497	1.010.6	49%
2000	510	1.100.7	46%
2001	849	1.022.7	83%
2002	69	947.9	74%
2003	620	903.1	49%
2004	353	1.048.9	34%
2005	636	833.3	76%
2006	1019	870.4	117%
2007	1322	892.7	147%
2008	1978	963.4	205%
2009	1402	1159.5	121%
2010	1277	1.520.70	84%

• المصدر : جدول رقم (2)

• النسبة المئوية التقريبية من حساب الباحث.

إن الإنفاق الحكومي في الأراضي الفلسطينية يعتمد على الإيرادات المحلية والمساعدات الخارجية، كما أن السلطة تلجأ للاقتراض من البنوك المحلية في حال ضعف إيراداتها المحلية أو المساعدات أو كلاهما معاً، ويلاحظ من الجدول السابق أن أقل نسبة بين المساعدات الخارجية إلى الإنفاق الحكومي هي 33% وكانت خلال العام 1999.

المساعدات والإنفاق الأسري

Aid And Household Expenditure

يعتبر الإنفاق الأسري أحد المؤشرات الهامة التي يمكن من خلالها معرفة درجة الإنفاق الاستهلاكي على السلع والخدمات، كما أن ارتفاع عدد موظفي القطاع العام حسب ما ذكرنا سابقاً أدى على زيادة الإنفاق الحكومي، وهو الأمر الذي جعل النمو في الناتج المحلي معتمداً على كل منهما، وبما أن الإنفاق الحكومي يعتمد على المساعدات بدرجة كبيرة حسب ما ذكرنا في البند السابق، فإن ذلك يعني بشكل أو بآخر أن توقف المساعدات سيسهم في خلق تداعيات يمكن تسميتها بالخطيرة والمؤثرة على معدل النمو الاقتصادي، ولذلك يمكن القول أن المساعدات تؤثر بشكل إيجابي كبير على الإنفاق الأسري.

ثالثاً: المساعدات والبطالة

Aid And Unemployment

يعرض الجدول التالي سوق العمل الفلسطيني وتطور حجم المساعدات الخارجية في الفترة من 1995 حتى 2000.

جدول رقم (5) المساعدات الخارجية وسوق العمل في الفترة 1995-2000.

السنة	مساعدات خارجية مليون دولار	سوق العمل	
		العاملين بالآلاف	معدل البطالة
1995	325	417	18.2%
1996	244	429	23.8%
1997	520	481	20.3%
1998	530	549	14.4%
1999	497	588	11.8%
2000	510	600	14.1%
2001	849	505	25.2%
2002	697	477	31.3%
2003	620	564	25.6%
2004	353	578	26.8%
2005	636	603	23.5%
2006	1019	636	23.7%
2007	1322	690	21.7%
2008	1978	667	26.6%
2009	1401	718	24.5%
2010	1277	745	23.7%

• الجدول رقم (2).

• المراقب الاقتصادي والاجتماعي، عدد كانون الثاني 2011، ص 63، وعدد شباط 2012، رام الله، ص 57.

يعتبر معدل البطالة مؤشراً هاماً من مؤشرات قياس التنمية الاقتصادية.

إن البطالة واحدة من الأمراض المزمنة التي يعاني منها الاقتصاد الفلسطيني، وقد عملت الظروف المختلفة على تطويرها وتعقيدها بشكل جعلها متزايدة وخارجة عن السيطرة، ولتقديم صورة واضحة عن البطالة وعلاقتها بالمساعدات الخارجية في الأراضي الفلسطينية، يظهر الجدول بأن هناك تزايداً في البطالة خلال عام 1996 عن العام 1995، لكن البطالة بدأت تتناقص بعد العام 1996 حتى تصل إلى أدنى نسبة لها خلال فترة الدراسة في العام 1999، وثم عاودت الارتفاع بعد ذلك تدريجياً.

ويظهر الجدول زيادة بنسبة 11% تقريباً خلال العام 2001 عن العام 2000، مع زيادة المساعدات، ثم ارتفعت نسبة البطالة أيضاً بنسبة 6% تقريباً مع انخفاض المساعدات الخارجية خلال العام 2002، ثم عاودت الانخفاض مع انخفاض المساعدات الخارجية خلال العام 2003 لتعود تقريباً إلى نفس العام 2001.

ومن ناحية ثانية، لا يوجد شك بأن الظروف السياسية والاقتصادية التي تتعرض لها الأراضي الفلسطينية من احتلال وانقسام وغيرها قد جعلت العامل الفلسطيني رهينة لتلك الظروف وأثرت على فرص العمل بشكل كبير جداً، ويتضح أيضاً من خلال الجدول رقم (9) أن هناك علاقة واضحة بين الظروف السيئة التي يتسبب فيها الاحتلال الإسرائيلي ومعدلات البطالة، حيث ارتفعت معدلات البطالة بشكل ملحوظ خلال الفترة التي تلت 2000 وهو عام الانتفاضة الفلسطينية الذي شهد حصاراً وإغلاقاً لفرص عمل الفلسطينيين داخل إسرائيل، وخلال العام 2008 أيضاً والذي تعرض لنفس ظروف عام 2000 من حصار وإحباط للمناخ الاستثماري وتعطيل لعجلة الاقتصاد المحلي وانعدام السيطرة على الأرض والموارد.

النتائج والتوصيات

أ: النتائج

1. تقوم الدول المانحة بتقديم مساعداتها الخارجية وفق رؤيتها لرؤيتها لمصالحها الخاصة، وعلى الدول المتلقية للمساعدات ضمان الحد الأدنى لمصالحها في حال تلقيها تلك المساعدات.
2. تعتبر المساعدات الخارجية هامة على الصعيد الأخلاقي والإنساني القاضي بتخفيف الفقر والجوع والحد من الأزمات والنكبات بمختلف أنواعها، ولكن فعاليتها بشأن النمو أمر يحتمل مساحة كبيرة من الجدل.
3. تنطوي المساعدات الخارجية على العديد من المزايا، كما تنطوي على العديد من العيوب والجوانب السلبية الأخرى.
4. إن المساعدات الخارجية المقدمة للسلطة الفلسطينية هي سياسية بالامتياز، ولا يتوقع لها أن تؤدي إلى إحداث تغيرات تنموية حقيقية بسبب نقصها عن الحد الأدنى المطلوب، وعدم تخصيص الحد الكافي للقطاعات الإنتاجية.
5. تعتبر المساعدات الخارجية الوسيلة الأكثر أهمية وأحياناً الوحيدة في تمويل نفقات السلطة الوطنية وتغطية عجزها.
6. إن وجود الاحتلال الإسرائيلي هو العقبة الرئيسية في طريق عدم تحقيق كفاءة استغلال المساعدات الخارجية، وهو المؤشر السليبي الأولي على فعاليتها في الأراضي الفلسطينية.
7. توجد جوانب قصور عديدة في استغلال المساعدات الخارجية وإدارتها فلسطينياً، ولم تكن هناك رؤية فلسطينية استراتيجية تسهم في التقليل من حدة الإجراءات الإسرائيلية، وتعمل على تحقيق الاستغلال الأمثل للمساعدات، وتحقيق أقصى استفادة تمكنها منها.
8. تزايد المبالغ المقدمة كمساعدات خارجية للسلطة الفلسطينية في الحالات الإنسانية، وهي في هذه الحالة لا تحقق إنجازاً تمويلاً بقدر ما تعمل على إصلاح ما دمره الاحتلال.
9. لعبت المساعدات الخارجية دوراً فاعلاً في قيام السلطة الفلسطينية واستمرار وجودها فقط دون تحقيق أي إنجاز تنموي بسبب تخصيص المساعدات الخارجية لصالح الميزانية العامة، والتي توجه معظم بنودها للنفقات الجارية أو التشغيلية.
10. ساهمت المساعدات في التقليل من مستويات الفقر داخل الأراضي الفلسطينية، ومكنت بعض الفئات الضعيفة من الصمود والاستمرار، لكنها لم تنجح في إخراج تلك الفئات من شبح البطالة والفقر.
11. يعتبر عجز الموازنة الفلسطينية والذي اعتبره الباحث كمؤشر للسياسة المالية عاملاً شديداً التأثير السلبي على الناتج المحلي الفلسطيني.

ب: التوصيات

على ضوء ما أسفرت عنه النتائج السابق ذكرها، فإن الباحث يقدم التوصيات التالية:

1. توجد ضرورة ملحة بإعادة النظر في جميع السياسات التي تؤدي إلى تحقيق عجز في الموازنة بشكل حاد، مع ضرورة العمل على الحد من تأثيراتها السلبية.
2. يتوجب على السلطة الفلسطينية وضع سياسة اقتصادية فاعلة بشأن الميزات التجارية الفلسطيني وذلك بوقف تضخم الواردات، وفرض ضرائب على الكماليات منها بهدف فتح الطريق أمام الصادرات الفلسطينية لتحقيق إنجازات نمو اقتصادي فعالة.
3. يجب إعطاء أولويات كبيرة للعمال الفلسطينيين، والحرص على الاستثمار في رأس المال البشري باعتباره محركاً رئيسياً للنمو الاقتصادي، وعاملاً مهماً من عوامل التخلص من الهيمنة الإسرائيلية على اقتصاد الأراضي الفلسطينية.
4. يجب تحرير السلطة الفلسطينية من كافة أشكال الفساد والمحسوبية، والتأكيد من أن المساعدات تخدم أولاً أهدافاً موضوعية وفقاً لرؤية فلسطينية سليمة.
5. ضرورة العمل على توفير تشريعات وقوانين تخدم البيئة الاستثمارية في الأراضي الفلسطينية، وهناك ضرورة لترافق ذلك مع فتح الطريق أمام علاقات اقتصادية قوية مع الجيران العرب كبديل لتلك التي تحكمها وتتحكم فيها إسرائيل.
6. يجب على الدول المانحة الضغط على إسرائيل لمنعها من تدمير مشاريعها في الأراضي الفلسطينية بالإضافة إلى منعها من حجز الأموال التي تعتبر حق للحكومة الفلسطينية.
7. يجب على الدول العربية توفير الأموال اللازمة للاقتصاد الفلسطيني بهدف الاستغناء عن المساعدات الخارجية الغربية التي تدفع لها الحكومة الفلسطينية ثمناً باهظاً ممثلاً بشروط سياسية واقتصادية مقيدة.

قائمة المراجع:

أولاً: المراجع العربية

1. إبراهيم الدقاق وآخرون، تقرير التنمية البشرية، 2004، مركز دراسات التنمية، جامعة بير زيت الموقع الإلكتروني.
<https://home.birzeit.edu/eds/Arabic/research/2004/phdrou.html>
2. الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني، مسح القوى العاملة الفلسطينية، التقرير السنوي 2007، إبريل 2008، ص 78-79.
3. المراقب الاقتصادي والاجتماعي، العدد الذي يغطي المربع الثالث من العام 2008، رام الله، ص 22-20.
4. آيات حمدان (2010)، ورقة عمل بعنوان العلاقات الأوروبية الفلسطينية - الدور الأوروبي الاقتصادي لمساعدة الشعب الفلسطيني.
5. الأونكتاد، تقرير رقم UNCTAD/GDS/APP/2008/1
6. المؤسسة المجتمعية الفلسطينية (دالية) ضرورة تخفيف اعتماد المجتمع المدني الفلسطيني على المساعدات الدولية، القدس الشرقية، 2007، ص 4 وما بعدها.
7. السلطة الوطنية الفلسطينية، الأمانة العامة لمجلس الوزراء، التقرير الربع الثاني للعام الثاني من عمل الحكومة الفلسطينية الثالثة عشرة، 2010/09/01 - 2010/11/30.
8. حماد أكرم إبراهيم (2009)، أثر المساعدات على الاقتصاد الفلسطيني، الحاسبة الحكومية وتطبيقاتها، الناشر دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان- الأردن.
9. خالد واصف الوزني وأحمد حسن الرفاعي، مبادئ الاقتصاد الكلي بين النظرية والتطبيق، الطبعة الثالثة، دار وائل للنشر والتوزيع، 2007، ص 53- الأردن.
10. عماد سعيد لبد (2004)، المعونات الأمريكية (إسرائيل، مصر) السلطة الفلسطينية، مجلة رؤية - السلطة الوطنية الفلسطينية - الهيئة العامة للاستعلامات، العدد (28)، ص 182-193.
11. مارس (2005)، الموازنة العامة الفلسطينية من حيث توازنها إزاء النوع الاجتماعي، رام الله، ص 66-67.
12. ماهر الشريف، إشكاليات ما بعد فشل مسار أوسلو - وقفة عند بعض السجلات الفكرية، مجلد الدراسات الفلسطينية، المجلد (18)، العدد (70)، 2007، ص 16.
13. نصر عبد الكريم (2010)، ورقة عمل بعنوان العلاقات الأوروبية الفلسطينية - الدور الأوروبي الاقتصادي لمساعدة الشعب الفلسطيني.
14. وائل الداية، قياس مدى قدرة العاملين في وزارة المالية الفلسطينية على إدارة التمويل الدولي وتوجهه نحو التنمية الاقتصادية والاجتماعية - ورق عمل بحثية ميدانية مقدمة إلى مؤتمر تنمية قطاع غزة بعد الانسحاب الإسرائيلي المنعقد بكلية التجارة بالجامعة الإسلامية في الفترة من 13-15 فبراير 2006.
15. وزارة التخطيط، نحو رؤية تنموية فلسطينية، المنتدى العربي الدولي حول إعادة التأهيل والتنمية في الأراضي الفلسطينية المحتلة، ونحو الدولة المستقلة، الأسكوا، بيروت 2004، ص 29 وما بعدها.

ثانياً: المراجع الأجنبية

1. Burke, Fredounz, Ahmedi – Esfahani (2006), Aid and Growth, a study of South East Asia.
2. Hansen and Trap (2001) Aid and Growth Regressions.
3. Muhammed, Javid and Qayyum, Abdul (2011) Foreign Aid – Growth Nexus in Pakistan : Role of Macroeconomics Policies.
4. Rich Nielson (2010) " Does Aid Follow need? Humanitarian Motives in Aid Allocation Dept of government, Harvard University, USA, march 12, 2010 p.5.
5. Unctad, Report on unctad assistance to Palestinian People, Geneva, July 15, 2008.